

كتاب الثقافة الجديدة



الرواية والنراث العرب قراءة في روايات جمال الغيطاني



A

كتاب الثقافة الجديدة

الميئة العامة لقصور الثقافة

الرواية والتراث العربي

قراءة في روايات جمال الغيطاني

وجيه يعقوب

كتاب الثقافة الجديدة شهرية

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير د. فــــوزی فهمــی

رئيس التحرير التنفيذي علی ابو شـــادی

نائب رئيس التحرير محمد كشيك

المشرف العام

سسيد عسواد

مدير التحرير

مستعود شسومان

سكرتير التحرير

حمدی ابو جلیل

١٦ شارع أمين سيامي القصير العيني – القاهرة

المراسلات باشم مدير التعرير

على العنوان التالي

رقم بریدی ۱۱۵۱۱

إهسداء

إلى روح أمى وأبي، في جنة الخلد والنعيم ..

ابنكما وجيه

مقدمة

إن الباحث في تاريخ الرواية العربية الصديثة، يرى إلى أى حد ارتبطت هذه الرواية في نشاتها بالتراث العربي ارتباطا قويا، ومع ذلك فقد ذهب بعض النقاد والدارسين إلى نفى الصلة بين الرواية المحديثة والتراث، مؤكدين ارتباط الرواية العربية المحديثة بالرواية الأوربية، وهذا القول لا يخلو من المغالطة، إذ إن مراجعة سريعة لمعظم أعمال الروائيين الرواد تؤكد ارتباطهم الوثيق بالتراث العربي

صحيح أن هذا الارتباط كان ارتباطاً شكلياً في بادئ الأمر، لكنه لم يلبث أن صار ارتباطاً له رؤية واضحة وهدف محدد، وأصبح يشكل تباراً قوياً له رواده وأنصاره

ولعل ظهور هذا التيار التراثى في الروية العربية بشكل لافت النظر كان أحد العوامل التي دفعتنى إلى دراسة هذه الظاهرة، إذ اهتمت معظم الدراسات الروائية بنشأة الرواية وتطورها، ودراسة الرواية من النواحي الفنية والجمالية، بينما أغظت الدراسات العلاقة بين الرواية العربية والتراث – إلا فيما ندر حيث تحدث عن ذلك الدكتور عبد المحسن طه بدر في كتابه «تظور الرواية العربية الحديثة في مصر»، والدكتور سيد حامد النساج في كتابه بانورما الرواية العربية، وغيرهما

ومن الأسباب التى دفعتنى لدراسة هذا الموضوع كذلك تصورى بأن تراثنا العربى ثرى إلى درجة كبيرة، ومازال فيه الكثير من الكنوز التى تحتاج إلى مزيد من التنقيب والبحث، فالتراث الأدبى والعلمى والتاريخى والصوفى يتمتع بخصائص فنية عديدة، يمكن أن تكون أداة تعبيرية جيدة للأديب العربى وقد اخترت الروائى جمال الفيطانى لدراسة هذه الظاهرة فى إتناجه لعدة أسباب منها: –

أن جمال الغيطاني هو أكثر أدباء جيله اهتماما باستلهام التراث، فهو لم يستلهم التراث في رواية أو روايتين، كما فعل بعض الروائيين، ولكنه على مدى تاريخه الأدبى، منذ إصداره لأول مجموعة قصصية «أورق شاب عاش منذ ألف عام» وحتى أخر رواياته صدوراً «متون الأهرام» وهو يتمثل التراث ويحاكيه، وتتعدد صور المحاكاة والاستلهام عنده إلى درجة يمكن اعتباره معها نموذها مثل هذا التبار التراثي في الرواية العربية .

كذلك فإنه على الرغم من غزارة إتناج جمال الغيطانى الروائية والقصصية إلا أن دراسة جامعية في أي من الجامعات المصرية لم تتفرغ لهذا الجانب، بينما هناك محاولات عديدة لدراسة أعماله خارج مصر؛ ففي أمريكا أعدت الباحثة سامية محرز دراسة عن جمال الغيطاني لم تترجم إلى العربية بعد، وفي دول المخرب العربي توجد أكثر من دراسة عن أعمال

الغيطاني منها دراسة بشير القمري بعنوان «شعرية النصر الروائي» إلا أنه اهتم فيها برواية «التجليات» فقط واتبع المنهج البنيوي والأسلوبي في دراسته. كما توجد دراسة لمأمون الصمادي بعنوان «جمال الغيطاني والتراث» وكذلك دراسة عبد السلام الككلي بعنوان «الزمن الروائي» وهي دراسسة عن «التجليات» وه الزيني بركات» فقط.

أما سعيد يقطين فله ثلاث دراسات. الأولى بعنوان «انفتاح النص الروائي» والثالثة بعنوان «تحليل الخطاب الروائي» والثالثة بعنوان «الروائي» والدراسات بعنوان «الروائية والتراث السردي» وقد أفرد في الدراسات الثلاث أبواباً عديدة لدراسة رواية «الزيني بركات» فقط، وقد أتبع المنهج البنيوي أيضا في دراساته تلك .

وفى مصر تعتبر رسالة الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك للدكتوراة بعنوان «العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر» من أوائل الدراسات التى اهتمت بهذا الجانب. وأفرد مساحة لا بأس بها لدراسة بعض أعمال جمال الفيطانى .

وقد لاحظت أن معظم هؤلاء الدراسين قد اكتفوا بدراسة بعض نماذج من أعمال الفيطاني. على الرغم من أن معظم أعماله تقوم في الأساس على استلهام التراث، حتى تلك التي لاتبدى ذلك صراحة

وقد وأجهت عدة صعوبات أثناء إعداد هذه الرسالة، لعل

أهمها ضعوية الحصول على المراجع الكافية، إذ إن كثيراً من الدراسات التي كتبت عن جمال الفيطاني لم تطبع في كتب بعد ولكتها متفرقة في الجرائد والدوريات، قديمها وحديثها، وعلى أية حال فهي صعوبة تواجه الباحثين والدارسين في الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة.

وقد قسمت البحث إلى تمهيد وأربعة فصول وخاتمة .

(ما التمهيد فقد تحدث فيه جمال الغيطانى ومكانته الأدبية بين كتاب الرواية، وعن نشاته وثقافته وأعماله الروائية ومجموعاته القصصية. وكذلك تحدثت عن مفهوم التراث وقيمة استلهامه وأبرز من استلهمؤه في أعمالهم الروائية قديماً.

وفي الفصل الآول، تحدثت عن التراث التاريخي في روايات جمال الفيطاني، وتعميماً للفائدة صدرته بدراسة نظرية عن قيمة استلهام التاريخ بشكل عام وأشكال استلهامه عند الروائيين وكذلك تعرضت لتعريف الرواية التاريخية، ومن العام انطلقت إلى التخصيص حيث أبرزت أسباب استلهام الفيطاني للتاريخ ومدى براعته في ذلك، وقدرته على مزج الحاضر والماضي في قالب واحد .

وفي الفعل الثاني، تحدثت عن التراث الصوفي في روايات جمال الفيطاني، وقد قدمت له كذلك بدراسة نظرية تحدثت فيها

عن أهمية التراث الصوفى وعن اللغة والرمز عند المتصوفة وعن علاقة الأدب بالتصوف. ثم انطلقت إلى دراسة أعمال الغيطانى وعلاقاتها بالتراث الصوفى ومدى قدرته على تمثل هذه النصوص الصوفية.

وفي الفعل الثالث، تحدثت عن التراث وتجارب الغيطاني الذاتية، وفيه تحدثت عن جيل الستينيات، الذي ينتمي إليه جمال الغيطاني، والتخفي وراء الرمز وإسقاطهم هذا التراث على الواقع وذلك بسبب القمع والإرهاب اللذين كانا سائدين في تلك الفترة. ثم تحدثت بعد ذلك عن جمال الغيطاني وانشفاله بالقضايا السياسية وانعكاس ذلك على أعماله الروائية، وكيف استطاع أن يعبر عن هذه القضايا عبر الرواية التراثية.

وفي الفصل الرابع، درست أعمال الفيطاني الروائية دراسة فنية، عيث درست خصائص أسلويه ومواقفه الفكرية، والمآخذ على أسلويه وطرق التعبير عنده . وقد رأيت إتماماً للفائدة أن أعقد مقارنة بين الفيطاني وكل من نجيب محقوظ والدكتور نجيب الكيلاني في كيفية استلهام التراث، حتى تتضح ملامح التيار التراثي في الرواية العربية.

وجات الخاتمة بعد ذلك متضمنة أهم النتائج التي توصل إليها الباحث .

وآخر دعوانا أن الحمدلله رب العالمين .

تمهيد

: 191

- الغيطاني كاتبأ روائياً .
 - نشاته .
 - ثقافته ،
 - العماله ..
 - ئانيا :
 - مغموم التراث .
 - ـ قيمة استلهام التراث .
- أبرز من استلهبوا التراث في رواياتهم.

الغيطاني كاتباً روائياً:

لفت جمال الغيطانى الأنظار إليه، منذ أن أصدر مجموعته القصيصية الأولى «أورق شباب عباش منذ ألف عبام» بأسلويه الجديد وطريقته غير المألوفة في الرواية والقص؛ إذ تعتمد هذه المجموعة القصيصية على مجاكاة السرد العربي القديم، وقد اعتبر النقاد صدور هذه المجموعة القصيصية إيذانا بميلاد أديب كبير، سيكون له شأن فيما بعد .

والفطياني هو أحد أدباء جيل الستينيات، ذلك الجيل المتميز في كل شيء إذ عاصر هذا الجيل معظم الهزائم السياسية والعسكرية التي منى بها الوطن العربي «وجميع الأدباء المصريين متفقون على وجود فارق كبير بين الأدب قبل الستينيات ويعدها، وينظرون جميعاً إلى الستينيات باعتبارها مرحلة فاضلة» (١)

ومن المعروف أن أدباء هذا الجيل، كانت لهم طريقتهم الخاصة في التعامل مع الواقع، حيث ابتكروا طرقا جديدة في القص والسبرد، وتصربوا على الواقع ورفضوا معظم القيم السبائدة، ذلك أنهم أفاقوا على الصدمة الكبرى، التي أنهت الأمال المتطلعة إلى الوحدة والقوة في وجه العدو الإسرائيلي والقربي، ولاشك أن هذا الجيل قد أفاد الرواية العربية إفادة

كبيرة، حيث فتح أمامها أفاقاً لم تطرقها من قبل، كما أنه «أكسب الرواية العربية الحداثة والحساسية والعمق والأصالة، إنه جيل عبد الكريم غلاب وغسان كنفاني وإميل حبيبي وصبري موسى وصنع الله إبراهيم وجمال الفيطاني ويوسف القعيد وسواهم» (٢) وقد أفرز هذا الجيل العديد من المواهب الأصلية التي فرضت نفسها على الساحة الأدبية، واستطاعت أن تخطو بالرواية العربية إلى مرحلة متقدمة، حيث أكملت ما بدأه جيل الرواد : هيكل والحكيم ومحفوظ، وظهرت من أدباء هذا الجيل أسماء لا يمكن أن يفظها الدارس وهو يؤرخ الرواية العربية في العصر الحديث، والكثير من أدباء هذا الجيل ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية.

ومن بين من أفرزهم هذا الجيل: الكاتب الروائي جمال الغيطاني، موضوع هذه الدراسة، وإذا كان الدراس لإنتاج هذا الجيل «يستطيع أن يغفل واحداً هنا وآخر هناك فإنه ان يستطيع أن يتعرف على أبرز مافي هذا الجيل إن هو أنكر في سياق دراسته وموازنته – أو أغفل هذه الموهبة الأصيلة جمال الفيطاني» (٢). ذلك أنه ارتاد أفاقاً جديدة وفتح أمام الرواية العربية أفاقاً خصبة بربطها ربطاً وثيقا بالتراث – كما سنري – كما أنه بتعدد كتاباته وإبداعاته أثبت أن لديه المقدرة الفنية على تشكيل تجاربه الإبداعية، مابين إبداعات تقوم على أساس

استلهام التراث بأشكاله المختلفة، وأخرى واقعية.

إن الغيطانى إذاً موهبة أصيلة استطاع أن يضع نفسه فى الصفوف الأولى من جيل الستينيات بأكمله، أو بالأحرى فى الصفوف الأولى من كتاب الرواية العربية على امتداد عصورها، وإبداعات الغيطانى الروائية والقصصية «كافية لوضعه فى الصف الأول من كتاب جيله دون حاجة إلى الاعتداد بالترجمات الأجنبية، لأن قيمة أعماله تنبع أساساً من مستواه الرفيع ومن تميزها بالجسارة والعمق وخطوها عبر أحراش بكر لم يلجها من قبل بنفس هذا التمكن أديب عربى معاصر» (٤).

ولعل مايؤكد صدارة الغيطانى لكتاب جيله وتميزه وتفرد صوبة شهادة الأديبين الكبيرين نجيب محفوظ ويوسف إدريس، عندما سئلا عن رأيهما في جيل الستينيات بشكل عام وفي جمال الغيطاني بشكل خاص، «حيث قال الأديب الكبير نجيب محفوظ: هو نكهة جديدة تحت راية الأدب الاستراكي، وقال يوسف إدريس عن الرواية في هذا الجيل: الرواية هي رواية جمال الغيطاني فحسب» (٥).

ومهما يكن في شهادة الأديبين الكبيرين من مبالغة وتحيز الغيطاني على حساب باقى أدباء هذا الجيل، إلا أنها لاتخلو من إلقاء الضوء على موقع الغيطاني الحقيقي بين كتاب الرواية، وإذا أضفنا إلى الشهادة السابقة إبداعات الغيطاني ونتاجه الروائي والقصصى لاتضح لنا بجلاء موقع الفيطاني وريادته، ولظهر أيضاً «تفرده وتميزه في اكتشاف صوته الخاص، في إعطاء نوع من الرواية الواقعية النقدية المستندة على وعى بجدل التاريخ الاجتماعي والحضاري» (1)

ولعل الدراسة تكشف عن ذلك في حينه، بشكل علمي منهجى دون الاحتكام لافتراضات مسبقة، ونكتفى ثمة بالتعريف بالكاتب ونشأته وتكوينه الفكرى والأدبى

النشاءُ:

في قرية جهينة إحدى قرى محافظة سوهاج ولا جمال الفيطاني في عام ١٩٤٥، ونشأ في أسرة فقيرة مثل الكثير من الأسر المصرية، ويبدو أن ضيق الرزق كان سببا في رحيل الأسرة إلى القاهرة وذلك بحثاً عن فرصة عمل مناسبة. وفي القاهرة أقام الفيطاني مع أسرته في غرفة فوق سطح أحد المنازل في حارة درب الطبلاوي في منطقة الجمالية المعروفة بعبق التاريخ الإسلامي، حيث ترتفع المأذن والأقبية وتفوح روائح الماضي كشواهد حية على هذا التاريخ.

ولاشك أن هذه النشأة في هذه المنطقة الشعبية كان لها أكبر الأثر في توجه الفيطاني منذ الصغر، كما كان لهذا المكان نفس الأثر من قبل على الأديب الكبير نجيب محفوظ «هذه الحجرة وهذا السطح أولى سمات عالمي الأول، من السطح كنت أرى مئذنة مولانا الحسين، وعند الظهيرة أرى شيخا يطوف الأسرفة الدائرية رافعا الأذان» (٧) وبسبب ظروف الأسرة المدية التحق الغيطاني بالمدرسة الثانوية الزخرفية وتخرج فيها ولم يتم له تحقيق حلمه بدخول الجامعة، وإذا كانت هذه الظروف القاسية قد لعبت هذا الدور السيئ وحالت دون تحقيق رغبة الغيطاني فإنها ريما كانت عاملاً هاما من عوامل اتجاه الغيطاني إلى الأدب، إذ تولدت لديه رغبة أكيدة في إثبات ذاته فعكف على القراءة والاطلاع.

ويبدو أن الغيطانى قد طبع على الحكى والقص منذ طفواته المبكرة، إذ كان خياله كثيراً مايملى عليه حكايات وقصصاً لا أساس لها في الواقع، فكان يحكى لأمه تلك الحكايات «إلى جوارها كنت أقعد بعد التحاقى بالمدرسة الابتدائية، وأحكى لها عن ممرات سرية في المبنى، وتقسيمنا إلى جيشين متحاربين وتسليمنا أسلحة، وأفيض في تفاصيل المعارك وكانت تصغى مبدية الجزع أحياناً أو تحذرني من المخاطر، وحتى الآن لا أدرى هل كانت تصدق أكاذيبي البيضاء، أو أنها تسايرني ؟! على أية حال كان إصدفاؤها لى أول محرض لخيالي على الانطلاق، (أ).

كانت محاولاته في كتابه القصة القصيرة والرواية مبكرة

جداً، إذ كتب أول قصة قصيرة بعنوانها «نهاية السكير» عام ١٩٥٩م، أي وعمره حوالي أربعة عشر عاماً، ويدأ يراسل المجلات والصحف الأدبية منذ وقت مبكر، حيث نشر مقالاً في مجلة «الأدب» التي كان يصدرها الشيخ أمين الخولي، كما نشر قصة في مجلة «الأدب» اللبنانية وذلك عام ١٩٦٣م.

وفى عام ١٩٦١م كان المسالاد الحقيقى للأديب جمال الغيطانى وانطلاقه فى عالم الأدب والإبداع، إذ كتب مجموعة قصصية بعنوان «المساكين» ويقع بها إلى إدارة التأليف بالمؤسسة المصرية للتأليف والنشر، وقد نالت هذه المجموعة إعجاب المسئولين عن النشر، ولكن حال دون صدورها بعض الأخطاء اللغوية، ومع ذلك فقد كانت هذه المجموعة الأولى فى التأليف والكتابة، لا فى النشر، إيذاناً بدخول الفيطانى إلى عالم الإبداع من أوسع أبوابه. «قالت لى السيدة شفيقة جبرا إنها معجبة بالقصص، وإنها تتم عن موهبة حقيقة، ولكن شمة أخطاء لغوية بسيطة جداً، بعدها يتم دفع الكتاب إلى المطبعة» (٩).

وفى عام ١٩٦٩ أصدر الفيطانى مجموعته القصصية «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» والتى لفتت الأنظار إليه ـ كما سبق –، واعتنق الفيطانى الفكر الاشتراكى كسائر الأدباء من هذا الجيل، حيث كانوا مبهورين أنذاك بالاشتراكية، وكان ذلك سببأ في دخوله السجن سنة ١٩٦٦، وبعد عمل الفيطاني كمراسل

حربى التحق بالعمل في جريدة الأخبار المصرية محرراً أدبياً على يد الأستاذ محمود أمين العالم، وهو الآن المشرف على صفحة الأدب في هذه الجريدة، كما أنه يرأس تحرير جريدة «أخبار الأدب» التي تصدرها دار أخبار اليوم

مما سبق يكن ملاحظة أن هناك عوامل كانت وراء تنمية النزعة الأدبية لدى الغيطاني، ولعل النشأة في حي الحسين كانت من أبرز هذه العوامل، حيث عمقت هذه البيئة في نفسه إحساسه بالتاريخ والتراث المصرى، كما كان لنشأته وسط أسرة فقيرة أثر قوى في الإحساس بالفقراء وبسطاء الناس وانعكس ذلك بوضوح في أدبه _ كما سنري _ ولعل الشئ اللافت للنظر والجدير بالملاحظة هو تعهد الأدباء الكبار والمسئولين لموهبته بالرعاية، حيث ساعدوه على نشر أعماله وأتاحوا له الفرصة على نظاق واسع لعمارسة إبداعه الأدبى

وبذلك فقد استقر التراث في وجدان الغيطاني منذ الطفولة ولا عجب أن يترسب العديد من جزئيات هذا التراث الشعبي في لاوعى الغيطاني، باعتباره واحداً من أفراد هذه الفئات الشعبية، وقد بدا الغيطاني في غير موقف تعبيري مسلماً بتأثير هذا التراث فيه وفي إبداعه «إذ إن هذا التراث الذي يدخل في نسج الواقع اليومي كان المنطلق الأول، لمحاولة خلق أشكال فنية حديدة» (١٠).

ثقافته :

على الرغم من أن الغيطانى لم يلتحق بالمجامعة، بسبب ظروف أسرته الاقتصادية التى أجبرته على الالتحاق بالمدرسة الفنية حتى يتخرج منها بسرعة ويتمكن من مساعدة الأسرة مادياً «فدرس تصميم السجاد وقام بتدريسه» (١١)، على الرغم من ذلك فإن الغيطانى تنوعت قراءاته وتعددت مصادر معارفه حتى سدت هذه الثغرة في حياته العلمية، ولم يقف الغيطانى حيال هذا الأمر عاجزاً وراضياً بالأمر الواقع، ولكنه أخذ نفسه بالجد والصرامة ليكون على مستوى الأدباء والمفكرين الكبار وإذا كان الغيطانى قد نشأ في بيئة عمقت لديه الإحساس بالتاريخ والحضارة والزمن، وولدت عنده حباً شديداً للتراث العربى والإسلامي، فلا عجب بعدئذ أن اتجه الفيطانى إلى كتب التراث العربى قارئاً وباحثاً مدققاً في خصوصيات هذا التراث العربى قارئاً وباحثاً مدققاً في خصوصيات هذا التراث العربى التراث العربى التراث العربى التراث العربي قارئاً وباحثاً مدققاً في خصوصيات هذا المحادر

في ذلك أننى تعرفت في سن مبكرة بالشيخ أمين الخولي» (١٢) وكما لعبت البيئة والنشاة دوراً هاماً في تشكيل وجدان الفيطاني التراثي، فإن عمله واشتغاله في بادئ حياته بتصميم السجاد قد ساعد على تنمية هذا الحس التراثي «وتعميق حسه الفني واستكشافه أسرار الفن الإسلامي بزخارفه التي تشي

التاريخية للتاريخ المصرى في العصر الإسلامي، وقد أفادني

بفلسفة الجمال في تراثنا الفني، تماماً كتاثير التراث المعماري القديم مستمشلاً في عمارة المساجد والكنائس والمعابد الفرعونية (۱۲)

كان لدى الغيطاني نهم شديد القراءة، وكانت عنده رغبة أكيدة في تثقيف نفسه وتعويض النقص الخطير في ثقافته ومؤهلاته، ولذلك فقد أقبل على القراءة كما يقبل الإنسان الجائع المحروم من الطعام على طعام شهى فيلتهمه التهاماً، غير أن الملاحظ أن قراعته لم تكن محددة ولا مرتبة في بادئ الأمر، بل كانت قراءة عشوائية غير منتقاة، فرضتها على الكاتب ظروف معينة، منها مقدرته على شراء نوعيات معينة من الكتب، ومنها توفر الكتب من عدمه «قرأت مجلدات «سندباد» التي أصدرها المرحوم محمد سعيد العريان وانطبعت رسوم الفنان بيكار في ذاكرتي، قرأت سلسة كتب «أولادنا» التي تصدرها دار المعارف، «جحا في جانبولا»، كما قرأت كتب كامل كيلاني ... بدأت أقرأ قراءة تلقائية، ولكنني مؤخراً وأنا أمعن النظر فيما مضي، اكتشفت بعضاً من عناصر التكوين في تلك مضي، اكتشفت بعضاً من عناصر التكوين في تلك القراءات، (١٤).

ولعل الصفة الغالبة على هذه الأعمال التي كانت ضمن قراءات الغيطاني في بداية حياته، أن معظمها كانت تستلهم القصيص التراثية، ففي مجلة «سندباد» التي كانت تصدر للأطفال كان كامل كيلاني - رحمه الله - يكتب قصصاً تراثية يستمدها من كتب «ألف ليلة وليلة» ومن حكايات جما ونوادره، وكان غيره من الكتاب والأدباء يكتبون القصص التراثية إلى جانب غيرها من القصص الأخرى، وإلى هذه الأعمال يرجع الفضل الكبير في إقبال الفيطاني على قراءة التراث.

لم تستمر مرحلة القراءة العشوائية هذه كثيراً، إذ أخذت بعد ذلك في التحديد والتوجه نحو غاية معينة ولأهداف معروفة لدى الكاتب، فاتجه الفيطاني إلى كتب التراث العربي القديم التي كانت تذخر بها المكتبات العتيقة في حي الحسين والمناطق المجاورة، وقد أثرت هذه القراءات التراثية في شخصية الغيطاني وطريقته في الكتابة والسرد منذ أن وضع أقدامه على طريق الأدب والفن: «تعلقت في التراث بالتاريخ، وكان ذلك بتأثير من إحساس قوى بتوالي الزمن ومروره، وتعمقت في قراءة المصادر التاريخية والحوليات، بدءاً من ابن عبد الحكم وحتى الجبرتي، حيث الحياة اليومية مدونة، تكاد تحتفظ بطزاجتها، الجبرتي، هيث الحياة اليومية مدونة، تكاد تحتفظ بطزاجتها، غاصة عند المقريزي وابن إياس، قرأت في التاريخ الفرعوني، خاصة موسوعة سليم حسن وماكتبه الأجانب، ولكن العصر المملوكي بالذات لازال يلقي بظله الثقيل على حياتنا» (١٥).

وقد ساعدت رحلات الغيطاني وتنقلاته المتعددة في الدول الإسلامية على تشكيل حسه التراثي كذلك، إذ إن الغيطاني يولي رحلاته جانباً مهماً من حياته، وهو في أسفاره يلتقي بالشواهد الحية على عظمة التراث الإسالامي في سمر قند ويضاري وطشقند وفي بلاد المغرب العربي.

فإذا كانت الكتب التراثية تمادت فكر الغيطاني وعمقت إحساسه بالتراث، فإن التراث الحي المرئي قد خطا بهذا الإحساس إلى درجة كبيرة، ونمي وجدان الغيطاني وفتح أمام عينيه وثائق منطوقة على هذه المنظومة التراثية الخالدة، ففي إحدى زياراته أوزبكستان يقول «ماتوقفت عنده، تلك الثروة الثقافية الهائلة من تراث الإسلام، في العمارة، في العلوم، في الأدب. توقفت مذهولاً أمام عمائر شاهقة تكاد تكون مجهولة في العالم العربي، ومن هناك عدت بمجادات عدة تحتوي على صور دقيقة لمئات المنمنمات الجميلة التي لا تحتويها مؤلفات الفن الإسلامي المطبوعة في الغرب، أو في الشرق، توقفت مطولاً أمام المخطوطات النادرة، ... في جمهوريات أسيا الوسطى ثروة هائلة من المخطوطات العربية، وأظنها مجهولة حتى الأن لمن دون المخطوطات الموجودة هي مكتبات العالم، (١٦).

وقد ظهرت تلك المدن الإسلامية المنسية والمجهولة في أدب الفيطاني، ودارت أحداث قصة بأكملها هي «رسالة في الصبابة والوجد» في إحدى هذه الدول، التي تدل كل شواهدها على عظمة التراث الإسلامي وخلوده . وفي التراث وجد الفيطاني ضالته المنشودة، فقد وجد هذا الماضي الفصب الذي استوعبت تجاربه كافة النشاطات الإنسانية، كما وجد في هذا التراث خصوصية وتفرداً، وسيظهر ذلك في الدراسة بإذن اله، مما كان له أكبر الأثر في تجربة الفيطاني التي تقوم على استلهام التراث "وفي محاولة أجريت عن رأى أدباء الستينيات والسبعينيات في توظيف التراث في العملية الإبداعية، وقد أجريت هذه المحاولة على معظم الأدباء بشتى اتجاهاتهم وأجناسهم الأدبية، مثل أحمد الشيخ وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد وجمال الغيطاني وغيرهم ،أجمع هؤلاء الكتاب على ضرورة التحام العمل الأدبى بالعناصر التراثية كي يخرج العمل الإبداعي مزيجاً من النص التراثي والنص الإبداعي، ويذلك يجعل كلا من هذين النصين في حالة تجدد وحيوية مستمرة» (١٧).

وإذا كانت الثقافة التراثية هي الغالبة على ثقافة الغيطاني وتكوينه الفكرى، فإن الفيطاني لم يكن بصعرل عن الثقافة العالميين العالمية وقراءة الأعمال الأدبية المترجمة لكبار الكتاب العالميين أيضاً، وقد كانت هذه الأعمال بمثابة المفجر التجربة الإبداعية عند الفيطاني، حديث اطلع - إلى جانب التراث - على روائع الأدب العالمي، التي فتحت له أبواباً جديدة وطرقاً متعددة، سواء في الشكل أم في المخصصون «كنت أفضل قراءة الروايات

المشرجيمية، وفي هذه السن يهرني أرسين لويين هذا اللص الشريف الذي كان يسرق من الأغنياء ويعطى الفقراء، وقد تخيلته إلى درجة أنني رسمت له ملامح شخصية بخيالي، كنت أوشك أن أراه في الطريق يسلعي، وقبرأت ترجلمات ملوجيزة لاستوفيسكي وستبغان زفايج وإميل زولا وبلزاك وإسكندن ديماس الأب والابن وقرأت عدداً هائلاً من الروايات عن الثورة الفرنسية لرفائيل سياتيني» (١٨). ويرجع السبب في إقبال الفيطاني الكبدر على الآداب العالمية المترجمة إلى طموحه الواسم للإنادة من تجربة الإنسان عبر التاريخ، وأيا من كان هذا الإنسان فإن التجرية الإنسانية تجرية شائقة ومليشة بالأحداث المثيرة التي تعين المبدع على خلق عالمه الروائي المرتكز على خلفيات ثقافية وفكرية، ولعل انجذاب الغيطاني إلى الأدباء العالميين السابقين بفسر اشتغاله بالتراث فيما يعد، إذ ان كثيراً من هؤلاء الأدباء العالميين الذين قرأ لهم الغيطائي كانت لهم اهتماماتهم بالتراث وبالرواية التراثية، مثل الاسكندر دوماس الأب والابن وغيرهما ،

ولقد اكتشف الغيطاني أثناء قراءة بعض الروايات العالمية المترجمة أن تلك الروايات توظف التراث القومي، بل وجد أحياناً من يوظف التراث العربي والإسلامي أو التراث المصرى وخاصة الفرعوني، ولذلك فقد توك لديه الإحساس بقيمة هذا التراث وأهميته، «وقد أفاد الغيطاني كثيراً من هذه القراءات، ولكن أهميتها الخاصة في سبيل ترغيبه الواعي بانتهاج منهج التوظيف التراثي في الإبداع، تكمن فيما كانت تحيل إليه من قراءات موازية تقدم حصيلة معرفي عن بيئة اجتماعية أو عصر تاريخي أو جنس معرفي، ذلك أنه عندما كان يقرأ في هذا المسترجم رواية عن التاريخ الفرعوني، ، كان يجد أن روح المعرفة المستكشفة تدفعه إلى البحث عن كتب تدرس هذا العصر» (١٩).

ومن اللافت للنظر حسقاً أن الغيطاني، على عكس ما هو مألوف، لم يطلع على الأعمال الروائية لكبار الأدباء المصريين والعرب باستثناء نجيب محفوظ، إذ المعروف أن الأديب شاعراً كان أو قاصاً، يسعى إلى التهام إبداعات الآخرين حتى يكون بإمكانه محاكاة تلك الأعمال أو الإضافة إليها، وربما يرجع ذلك إلى رغبة الفيطاني الملحة في عدم الوقوع في أسر تجارب الآخرين ورغبته في أن يكون له صوته الخاص والمتفرد بين أقرانه «يجب الاعتراف أنني لم أقرأ للأدباء الذين كانت أعمالهم شائعة وقتئذ مثل السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله وغيرهما، حتى يوسف إدريس لم أقرأ من أعماله إلا مجموعات محدودة مثل (أرخص ليالي) و(النداهة) و (البيضاء)، قرأته في سن مشاخر، وهكذا نجوت من تأثيره الطاغي الذي أدرك أدباء

الوسط» (۲۰).

على أننى أزعم أن جمال الغيطانى مبالغ إلى حد ما فى القول بعدم قراءاته واطلاعه على أعمال الأدباء المعاصرين، وذلك ربما ليجد لنفسه المبرر المقبول الذى ضبغ أدبه بهذه الصبغة، صحيح أنه ربما تعمد ذلك من أجل الوصول إلى مشروعه الخاص وصوته المتفرد، ولكنه ما كان له أن ينجو من التأثر بهؤلاء الروائيين الكبار، وخاصة أن الكثير منهم قد سلك مسلك توظيف التراث في الرواية كما سنرى فيما بعد، كما أن أي أدب يصعب علبه أن يكون بمعزل عن الإنداعات السابقة.

مما لاشك فيه أن عمل الغيطاني كمراسل حربي قد أثر في ثقافته ومعرفته، إذ تبدو المعرفة بالشئون العسكرية والحرب شديدة الوضوح في أدب جمال الغيطاني، والذي يطالع مجموعته القصصية «حكايات الغريب» يقف على تلك الحقيقة، ففي إحدى قصص هذه المجموعة. « مجهود حربي» تظهر المصطلحات العسكرية وروح الحرب بوضوح «رجب جندي المدفعية وصف له الطابق الثاني الذي شرع والده في بنائه، عندما ينصرف كل مرة يطلب من عم خضر أن يدعو له أن يرضي عنه، عندما يبدأ قصف المدفعية المتبادل يرفع يديه طالباً من الله حماية رجب، قصف المدفعية المتبادل يرفع يديه طالباً من الله حماية رجب، قصف المدفعية يعنى عنده رجب، إذا أغارت الطائرات على المواقم خارج المدينة فهي تقصد رجب، كثيراً مايلتفت إلى

بعض زبائنه الذين يصمتون فجأة عند بدء الانفجارات يومئ قائلاً «مدفع رجب اشتغل» تقسو ملامحه إذ يصنفي إلى شكوى عامل المطبعة والمجند في سلاح المهندسين» (٢١).

بل إنه رسم صدورة واضحة المعالم للناس والجنود عند الحرب وما يعتور نفوسهم من قلق أحياناً، ونشوة أحيانا أخرى، ولذلك فإننى أرى أن إرسال أدباء ومبدعين فى المهمات السياسية والعسكرية والرسمية أمر هام وضرورى للغاية، فقد حضر المعارك ملايين البشر لكنهم لم يستطيعوا أن يخلدوا هذه الذكرى، بينما استطاع الأديب برهافة حسه وسعة خياله وعميق تأملاته أن يصنع من هذه المعارك ملاحم أدبية خالدة

ومن الأشياء التى أثرت على ثقافة الفيطاني، وأسهمت في تنمية حسه الأدبي، عمله بالصحافة مشرفاً على الصفحة الأدبية بجريدة الأخبار، ورئيساً لتحرير أخبار الأدب، وقد انعكست ثقافته الصحفية بشكل واضح عى أعماله الروائية والقصصية.

ومن خلال هذا التكوين الثقافي الشامل، استطاع الغيطاني أن يكون ملماً بروائع الأدب العالمي، وأن يتعمق في الثقافة العربية والإسلامية بشكل لافت النظر حقاً، ولعل هذا هو ما حدا بأحد النقاد أن يعبر عن ذلك بقوله « إن جمال الغيطاني من أعمق أدبائنا ثقافة وأشدهم ارتباطاً عضوياً بوقته كأديب، ناظراً الماضي بشدة ومتطلعاً المستقبل بطموح، وقراءة أعماله عامة، وتجلياته بجميع حلقاتها بصفة خاصة تتيح لنا فرصة نادرة لمصاحبته خلال تجربة طليعية رائدة تفتح أفاقاً جديدة الرواية العربية، جديرة بأن تلقى أقصى اهتمام النقاد وحفاوتهم مهما اختلفت الآراء بعد ذلك في تحليلها ورصد مقوماتها، إذ لا مفر من أن يعترف له الجميع بالأصالة والاقتدار» (٢٢).

وإذا كان التراث العربى والإسلامى قد أثر فى الغيطانى من نواح متعددة، قإن أهم ناحية أفادت الغيطانى هى الناحية الشكلية، إذ لاحظ الغيطانى أنه لكى يكتب عملاً روائياً جديداً يعبر عن بيئته ومكانه فإن هذا العمل لا يجب أن يكون مختلفاً عن سائر التجارب الأدبية والروائية على مستوى المضمون فحسب، بل لابد من اختلاف الشكل أيضاً. والتراث العربى، كما سأوضح خلال الدراسة، يملك مذه القدرة الفذة على التشكل والتجديد والابتكار.

وإذ كانت هناك محاولات سبقت محاولات الغيطاني تلك، في التعرف على التراث، فإن الملاحظ أن هذه المحاولات ظلت محتفظة بالشكل السائد للرواية التقليدية دون أن تبذل الجهد المطلوب في خلق شكل روائي جديد ومختلف، وهو ماسمعي الغيطاني جاهداً من أجل تحقيقه «يعتقد الغيطاني أن المبدعين الذين حاولوا الإفادة من التراث في إبداعهم لم يتمكنوا - في معظمهم - من تحقيق نتائج مهمة على هذا الصعيد، فلقد ظل

تاثر بعضهم بالنصوص التراثية محدوداً جداً في إطار الشكل التقليدي للرواية المستعار أساساً من الرواية الغربية» (٢٣) وقد أشار الفيطاني إلى محاولاته تلك، مما يعني أنه كانت لديه رغبة أكيدة في خلق شكل روائي جديد، يعتمد على اللغة التراثية بمستوياتها المختلفة ودلالاتها المتعددة «كنت قد بدأت أستوحي من التراث أشكالاً جديدة للتعبير، ويرغم ذلك فقد ظل داخلي شعور قوى بالرغبة في تجاوز الأشكال الروائية التي قرأتها، واستلزم هذا مجاهدة طويلة بحيث يمكنني القول إنني بدءاً من روايتي «خطط الغيطاني» وبالتحديد في رواية «كتاب التجليات» استطعت تجاوز هذه الأشكال، أو بمعني أخر التخلص من الإحساس الداخلي بسيطرة المقاييس المتمثلة في الرواية الكلاسيكية» (١٤٤).

وسوف أبحث ذلك داخل الدراسة من خلال الفنية الأعمال الفيطاني.

(عماله

يعد جمال الغيطانى من أغزر كتاب الرواية والقصة القصيرة إنتاجاً، إذ له مايزيد على اثنتى عشرة مجموعة قصصية متنوعة، يتناول فيها العديد من القضايا السياسية والاجتماعية. وهذه المجموعات بالترتيب هي: -

1979	ـ أوراق شاب عاش منذ ألف عام
1977	ـ أرض – أرض
19.00	ـ الحصار من ثلاث جهات
1477	ـ حكايات الفريب
1174	۔ ذکر ماجر <i>ی</i>
14.4-	ـ الرفاعي
1448	ـ إتخاف الزمان بحكاية جلبى السلطان
1448	ـ أحراش المدينة
14/1	ـ ثمار الوقت
1447	َ تَفَتُّةً مَصِيُونِ

وفى مجال الرواية أصدر الغيطانى مايزيد على عشر روايات، كان لها صدى كبير عند القراء وعند النقاد، ذلك لأنها اتسمت بالجدة والصدائة، وفى الوقت ذاته ارتبطت بالتاريخ والتراث العربى، واستطاع الغيطانى أن ينفذ إلى أعماق وجدان القارئ العربى عن طريق تناوله لقضايا أساسية ورئيسية فى حياته، أعنى تلك القضايا السياسية والاجتماعية، مجتازاً بذلك المرحلة الكلاسيكية والمرحلة الرومانسية، حيث يتقيد الأديب فى الأولى بقوالب وأنماط تعبيرية جاهزة، بينما يحلق فى الثانية فى عالم الضال الجامح.

وهذه الروايات التي أصدرها هي : --

194.	- الزيني بركات
147.	- الزويل
1461	وقائع حارة الزعفراني
194.	- خطط الفيطاني
1447	- كتاب التجليات (السفر الأول)
1940	- كتاب التجليات (السفر الثاني)
1447	- كتاب التجليات (السفر الثالث)
1447	- رسالة في الصبابة والوجد
1944	 رسالة البصائر في المصائر
1991	- شطح المدينة
1994	– هاتف المغيب
1998	- متون الأهرام

وقد أثارت إبداعات الغيطانى الروائية والقصيصية ربود فعل واسعة بين الأدباء والنقاد، وتلقاها القراء بالاستحسان والإقبال الشديد على قراحتها، وكانت مجموعته القصيصية الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» إيذاناً بمولد فنان موهوب، من طراز مختلف عن كتاب الرواية والقصة القصيرة؛ وفي هذه المجموعة نجد أن «اللحظة التي تستوعب اهتمام الكاتب هي اللحظة المصيرية الراهنة، والانفعال الذي يوجه الكاتب هي الفطلة موحد بهذه اللحظة، ولذلك نجد اللحظة تتكرر في كل قصة

بصورة أن بأخرى، وتتخذ أغلب قصص المجموعة شكل مذكرات أو وثائق، يكتشفها إنسان من المستقبل أو الماضى، ويتولى تقديمها والتعليق عليها» (٢٥).

وإذا كان النقاد العرب قد تلقوا أعمال الغيطاني الروائية والقصصية بكل هذه الحفاوة، فإن أعماله قد قويلت بنفس القدر من الحفاوة والترحيب عند أدباء ونقاد أجانب، حيث ترجمت معظم أعماله إلى عشرات اللغات الحية، فقد قالت مجلة «لير» الفرنسية في مقالها عن رواية «الزيني بركات» بعد نشرها في أشهر سلسة روائية تصدر عن دار «لوسوي» وكان مترجمها هو: جان فرانسوا فوركاد عام ١٩٨٥ إنها اكتشاف حقيقي»(٢٦). مع كل لغة تترجم إليها، وقد بلغ عدد اللغات التي ترجمت إليها مع كل لغة تترجم إليها، وقد بلغ عدد اللغات التي ترجمت إليها عندما صدرت عام ١٩٨٨ في سلسة «بنجوين» الشهيرة وواسعة عندما صدرت عام ١٩٨٨ في سلسة «بنجوين» الشهيرة وواسعة الانتشار، وحتى الآن تعتبر «الزيني بركات» هي الرواية العربية الوحيدة التي صدرت في سلسلة «بنجوين»

وليس هذا بالنسبة للزينى بركات فحسب، بل لافت معظم أعماله الروائية والقصصية نفس القدر من الاهتمام والحفاوة. والفيطانى بعض المقالات النقدية المنشورة في المجلات الأدبية، ويعض اللقاءات التي أجريت معه، وهي تعبر عن وجهه نظره الأدبية والفكرية، وتعد هذه المقالات شهادة على أدباء جيله – جيل السنتينيات، وفي هذه المقالات يظهر بوضوح عمق نظرة الغيطاني للتراث العربي والزمن باعتباره عنصراً أساساً في العملية الإبداعية، وكذلك بحثه عن الجديد وانشفاله بالأشكال الروائية الحديثة التي تضمن للرواية العربية كامل استقلالها عن الروائية الغربية .

وفى أدب الرحالات كتب الفيطانى «أسفار الأسفار» وفيه يحكى مشاهداته وتأملاته فى بلاد إسلامية مختلفة مثل سمرقند ويخارى وأوزبكستان وغيرها، وذلك فى شكل أدبى قصصى شائق، وله أيضاً كتابان، الأول بعنوان: نجيب محفوظ يتذكر، والآخر عن الكاتب الصحفى مصطفى أمين.

وعلى أية حال فإن أعمال الغيطاني كثيرة ومتنوعة، منها ماهو إبداع روائي ومنها ماهو مجموعات قصصية أو ملاحظات نقدية وأدبية، وقد جمع في رواياته ومجموعاته القصصية بين الأصالة والمعاصدة على ماسنري بالتفضيل داخل هذه الدراسة، ولعل الذي يعنينا هو رواياته في المقام الأول، لأنها هي التي ظهر فيها بوضوح هذا المزج بين الماضي والحاضر، وكذلك اتضحت معالم استلهام التراث وخصائصه في أعماله الروائية .

مفهوم التراث :

كلمة التراث مأخوذة من الأصل اللغوى لمادة «ورث» مع إبدال الواو تاءً في المصدر كما نصت على ذلك معاجم اللغة، والمعنى اللغوى لكلمة التراث كما جاء في لسان العرب لابن منظور هو «مايخلفه الرجل لورثته، وأصله ورث، فأبدات الواو تاء، فالتراث والإرث والورث مترأدفة، هكذا قال لبن عربي ومن بعده ابن سيده، وقيل الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب» (٨٨).

ولن أطيل الوقوف أمام المعنى اللغوى، إذ إن معظم المعاجم اللغوية ترجع هذه الكلمة إلى الجذر اللغوى لمادة «ورث» ولكنى سائصاول أن أقف على حقيقة هذا التراث وأثره في تشكيل التجربة الأدبية في العصر الحديث، إذ يصعب مع التعريف السابق تحديد ماهية التراث تحديداً دقيقاً، لأن مايتركه الكاتب يعد – بعد وقت معين تراثاً «فليس هناك حدود معينة لتاريخ أي تراث كان، فكل ما خلفه المؤلف بعد حياته من نتاج يعد تراثاً فكرياً، ولقد أصبح شعر شدوتي وحافظ، وحديث عيسى بن هشام، وآثار العقاد، والمازني وتوفيق الحكيم وعبد المنعم النمر وأحمد الحوفي، تراثاً له حرمته انتاريخية وله قدره الأثرى» (٢٩). ويذلك لا يكون بعد الإنتاج الفكري والعلمي زمنياً هو الدليل على ويذلك لا يكون بعد الإنتاج الفكري والعلمي زمنياً هو الدليل على

هذا المفهوم – سوف يصبح تراثأ .

ومن المعروف أن الاعتناء بالتراث العربى، وخاصة القديم منه، قد بدأ مع الحملة الفرنسية على العالم العربى والإسلامى، إذ وجد العالم الإسلامى نفسه يواجه جيشاً وحملات عسكرية إضافة إلى حملات فكرية تحاول أن تمسخ هوية هذه الشعوب، وتحل محلها ثقافاتها الاستعمارية، وعندئذ حاولت الشعوب العربية إثبات تقدمها وصمودها في وجه الاستعمار الفرنسى عن طريق استرداد تراثها وحضارتها، ووجدت في «تراثها العربي ما يمكن أن تتخذه ذريعة لإثبات وجودها أمام زحف الأضواء المتدفقة المغرورة القادمة بمدافعها وأساطيلها، ونارها وإرهابها، لتصبغ الوجود المادى والمعنوى لشعب مصر (٢٠)

كما لجأ الأدباء - شعراء وقاصين - إلى استلهام هذا التراث وأخلصوا له أيما إخلاص، وانعكس أثر التراث بوضوح على الأعمال الإبداعية، وظهر الأثر التراثى أولاً على الشعر ثم عم سائر الأجناس الأدبية بعد ذلك «فتجربة الشعر الجديدة إذن تخلص لروح التراث وإن تصردت على أشكاله وقوالبه، والشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانباً - كما توهم بعض الناس - بل هو أعمق وأصدق ارتباطاً بها، وكل من يتجاوز عن قضية الشكل ويتأمل هذا الشعر يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في

ثنایاه» (۲۱).

على أن مفهوم التراث لا ينبغي أن يتوقف عند مصاولة استنساخ هذا التراث أو مجرد نشره، وتحقيقه وإلا أضعنا جهوداً ضخمة دون أن يكون وراءِها طائل، فلاشك أن التراث في حاجة إلى تنقيح وانتقاء واع، ثم هو في حاجة إلى إعادة إنتاج، بمعنى ألا نتوقف عند الماضي ونتغنى على أطلاله، إنما بجب أن نيني نهضتنا على أساس مستنير في استلهام هذا التراث. والتراث ليس شيئاً مقدساً أو مبراً من الأخطاء، إنما هو يحمل في طياته وعير رحلته الطويلة، ما هو إيجابي ومفيد وما هو سلبي وضيار، والأدباء في استلهامهم للتراث، يجب أن يعوا ذلك جيداً عند تعاملهم معه، كما انه ينبغي التفرقة بين نوعين من التراث «أحدهما سلبي مـزيف، يجب نبذه وهو المـتمـثل في الجانب اللاعلمي الذي يوجي بالتخلف أو يشدنا إلى الوراء، كذلك فإنه بتجسد فيما يتناقض مع نضالنا وأهداف هذا النضال. وكل مظاهر السلبية والفردية، وما قد يتصل بمهامه من انتهازية ووصولية. والثاني إنجابي أصبل بتحتم إحباؤه بعد تقويمه وتصنيفه وتجديده ونلمسه في كل ما ينقذنا ويخرجنا من التخلف، ويفتح أمامنا أفاق العصر» (٣٢).

وكذلك فإن التراث ليس مصلحته أن ينعزل عن الواقع الحاضر، إنما يجب أن يلتحم معه، إذ بذلك يضمن خلوده واستمراريته ويحقق النفع والفائدة و « الكتاب والنقاد الذين يسيطرون على مراكز التوجيه للوجدان القومى والفكر العام، مشغولون بالبضاعة الحضارة، يتحرجون من الالتفات إلى التراث، معتذرين بأنهم إنما يعيشون يومهم ويعالجون مشكلات واقعه. ويفيب عنهم أن حاضرنا مشحون بما يحمل من ميراث هذا الماضى الذي تكمن في أعماقه جنور ذاتنا» (٢٣).

وأغلب الباحثين في موضوع التراث مجمعون على هذا الأمر، ومتفقون على ضرورة مزج الماضى بالحاضر، لكى يكتسب دلالات ورموزاً جديدة، وحتى لا نكون كمن يمجد شيئاً لذات هذا «الشي» لا لما يحمله من معان، ولذلك فإن الروايات التاريخية التى اكتفت برصد أحداث التاريخ وتسجيلها ، دون النفاذ إلى عمق هذه الأحداث ، والتفاعل معها ، وإنتاج عمل جديد يحاكى هذا التراث ويطاوله، لم تقدم جديدا ولكنها اكتفت برصد التاريخ كما لو كانت كتبا في التاريخ أو مصادر في المعرفة ، ويكفى القارىء الرجوع إلى المصدر الأساس في هذا الباب، بينما كان للروايات التاريخية أو التراثية التي استلهمت روح التراث أكبر الأثر في نفوس القراء إذ أقامت علاقة بين الماضى والحاضر وربطت بينهما برياط وثيق وأضاقت الأبعاد الرمزية والإسقاطات على هذا التراث .

إن الاحتفاء وحده بالماضى والتراث أمر غير محمود ، ولكن

بجب الاستقادة من هذا التراث في واقعنا المعبش " فإن أعظم ما تصنعه الشعوب العربقة ذات الحضارة الممتدة، أن تظل حفية بماضيها ، فتنتقى من هذا الماضى كل ما يصلح لأن ينمو فيصنع مستقبلها الخاص، المميز لشخصيتها ، المقوى لأركان وجودها جنوراً وفروعاً ، ماضيا ومستقبلا» ^{(۲٤)،} وفي هـذا المقيام تجدر الإشارة إلى أن الكتاب والأدباء في الغرب قد انشغلوا هم أيضاً بهذه القضية وأولوها اهتماماً كبيراً ، وتعتبر الدراسة التي اشتهر بها الشاعر والناقد الإنجليزي ت . س إليوت عن «التراث والموهية الفردية» من الدراسات الهامة في هذا الجانب، وهو يؤمن بأن الأديب الذي يستلهم التراث عليه أن تحدث تفاعلاً بين التراث والمعاصرة وقد عني النوت عناية كبيرة بتوظيف التراث في العمل الأدبي، وفي تنظيره للتراث ختناول توظيف الأساطير والدين، وفي تطبيقه للتراث تجاوز هذه والعنامس إلى عنامس أخرى تمثلت في التراث الشعبي أو الفلكلوري» (٣٥).

ولعل هذا يدل على قيمة استلهام التراث في الأعمال الأدبية وأهميته، وهو الأمر الذي يشغلني في هذا المبحث

قيمة استلهام التراث:

إن تراث أية أمة هو دليل وجودها، وأمة بلا تراث هى أمة بلا أصالة ولا وجود، والتراث العربى والإسلامي تراث خالد وباق علي مر العصور، حيث أسهم هذا التراث لا في تقدم العرب والمسلمين فحسب، ولكنه أسهم في تشكيل ملامح حضارة العالم أجمع و كان له أثره الكبير في ترقى الأمم ونهضتها «ولسنا في حاجة إلى القول بأن هذا التراث العربي بمفهومه العلمي، إنما يمثل قيمة إنسانية ضخمة، كايشكل قيمة قومية خالدة، ولسنا في حاجة أيضاً إلى تكرار القول في شمول هذا التراث وتنوعه، وفي الدور الحضاري الذي قام به في مجالي العلم والفن وفي خدمة الروح والعقل» (٢٦).

ولا غرابة في أن يكون التراث العربي والإسلامي ذاخراً بمختلف الفنون والعلوم، وأن يكون الإنسان العربي مشاركاً رئيساً في صنع الحضارة العالمية، فقد تهيأ لهذا التراث رجال أفذاذ، كان العلم والوصول إلى الحقيقة هما الشغل الشاغل بالنسبة لهم، كما كان المجد والازدهار والرقي الذي تعيش فيه الدول العربية عاملاً هاماً من عوامل الإبداع عند الرجل العربي، وهذا كله إضافة إلى مايتمتع به الإنسان العربي أنذاك من عقلية نابهة وذكاء خارق «فقد أثبت الإنسان العربي أنه إنسان راق، متفتع العقل والقلب، ومشارك في الحضارة البشرية بل رائد في

بعض مجالاتها، ومضيف - بأصالة وخصوبة وووعى - إلى بعض مجالاتها الأخرى، وهو قد قام بحفظ التراث الحضارى للإنسانية، وقام على رعايته عدة قرون حتى سلمه مصوناً موضعاً ناضجاً "(٣٧)

وعلى الرغم من قيمة التراث العربى والإسلامى وشموله، وقدرته على التجدد والاستمرار، فقد جاء على الأمة العربية وقت غفلت عن هذا التراث حيناً، وتنكرت له أحياناً كثيرة، وذلك بسبب التبعية المقيتة للحضارة الغربية وماتحمله من عوامل إبهار وتقدم وازدهار، واستطاعت الثقافة الغربية أن تغزو عقول المثقفين العرب وتسيطر على تفكيرهم.

ولاشك أن الانفتاح على الآخر بهدف التقدم الفكرى . والحضارى أمر محمود ومطلوب، ولكن أن يكون هذا الانفتاح على حسب تراثنا وفكرنا وحضارتنا وطمس معالم هويتنا، فإن ذلك سوف يسلمنا بدوره إلى مسخ شائه وسراب، ولن نكون وقتذاك عرباً ولا غربيين .

وكان من الطبيعى أن تنشأ تيارات ونزعات مختلفة بين أصحاب الأصالة والمعاصرة، وأن تقوم معركة طويلة ومستمرة إلى الآن، فأصحاب الأصالة أو التراثيون كانوا يلونون إلى هذا التراث العربي من أجل المحافظة على معالم الشخصية العربية في مواجهة المستعمر والمحتل.

وظهرت تلك النزعة في الشعر، ثم في الرواية والقصدة القصيرة بعد ذلك، فالرواية هي مرآة المجتمع، المعبرة عن أفراحه وأتراحه، والراصدة لآلامه وآماله، ولذلك فهي «لم تنفصل بشكل أو بآخر - عن تلك الظروف والعوالم المحيطة فقد اتجهت الرواية نحو التاريخ الوطني أو القومي أو العربي أو الإسلامي، لتستلهم الوجه الحضاري للمجتمع، أو الأصول التاريخية له، أو الأبطال الثوريين الذين عملوا على تغيير الحياة في مناضى أيامه، وفي نفس الوقت هربت الرواية من ضعفط الواقع المفروض لتخلق واقعاً حالماً، أو هربت إلى داخل النفس لتعبر عن أزماتها العاطفية، (٢٨).

ولقد كان لهزيمة ١٩٦٧م أكبر الأثر في لجوء الأدباء بشكل عام والروائيين على وجه خاص إلى التراث العربي والإسلامي، لجوء الهارب المستنجد الباحث عن أي شيّ يثبت به ذاته ويرد به كرامته السليبة، ولم يكن هذا الهروب هو هروب المستسلم اليائس الذي يقف موقفاً سلبياً تجاه الأحداث، ولكنه وجد أن التراث العربي والإسلامي، قد تمثلت فيه كل معاني البطولة والعزة، ووجدوا أن الهزائم في حياة العربي كانت كبوة سرعان ما كان يفيق منها ويسترد هيبته وسيطرته على الأمور، ولذلك فهو – أي الأديب – لايعدم الأمل في تحقيق النصر واسترداد قيمته وحريته مرة أخرى، ومن هنا «فقد أدرك الكتاب قيمة قيمته

التراث في أعمالهم الأدبية في مرحلة الستينيات وما بعدها خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧م، لأنهم أدركوا أن الهزيمة أحدثت خللاً في بنية المجتمعات العربية، فانطلق الروائيون صوب تراثهم القومي يستوجونه ويستمدون منه القوة في مواجهة التحديات القائمة» (٣٩).

وكان من الطبيعى أن يكون أول المهتمين باستلهام التراث ومحاكاته هم الأدباء، ذلك أن الأدبب الحق هو روح الأمة، كما أن حساسية الفنان ورهافة وجدانه تدفعانه إلى الالتحام بقضايا الآخرين والتعبير عن الوجدان الجمعى لأمته «ولاشك أن الأدباء هم أكثر الناس استجابة لهذا الدافع – أى القومي – لأنهم أكثر الناس إحساساً به بحكم أنهم هم ضمير الأمة ووجدانها – وهم مطالبون أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بالجنور القومية لأمتهم، والمتمثل في تراثها بشتى مصادره، حتى يستطيعوا أن يلمسوا روح هذه الأمة الممتد والمستمر من الماضى إلى المستقبل عبر الصاضحر، وهم بدون أن يلمسوا هذا الروح ويحسدوه لا يستطيعون أن يعبروا عن وجدانها المعاصر» (٤٠٠).

وإذ كان التراث العربي هو روح الأمة العربية وسر وجودها وبقائها، فإن ذلك لا يعنى أن نتوقف عند هذا التراث فحسب، ولا يعنى أن تكون محاكاتنا للتراث محاكاة سطحية ساذجة، تقف عند السطح الظاهر وتكتفى بالقشوز، ولكن يجب أن يكون

التراث هو نقطة الانطلاق إلى أهاق أرحب ومجالات أكثر الساعاً، وأن نعيش بالتراث لا على التراث – حسب تعبير الدكتور عز الدين إسماعيل «وليس معنى الارتباط بالتراث أن نجمد عند هذا التراث، كما أنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجمح، مولين الظهر لهذا التراث، فالطريق القاصد إذن هو أن نتخذ من التراث نقطة انطلاق بحيث نرتبط دائماً بما يفرض من مقدسات وفيم، وبحيث ندرك من خلال هذا الارتباط أننا دائماً عرب وعلينا أن نلتزم بما تقرضه علينا عروبتنا من خصائص لا حقيقة لنا بدونها » (١٤).

ولعل القيمة الأكبر التى تكمن في التراث العربي، إضافة إلى الصفاظ على معالم شخصيتنا القومية، هي أن هذا التراث العربي، وخاصة منه ما يتعلق بالجوانب الأدبية والفكرية، قد العربي، وخاصة منه ما يتعلق بالجوانب الأدبية والفكرية، قد الأدبي يقف منبهراً أمام ما كان عند العرب من شعر ونشر وأساليب سرد وخيال خصب، ومن الغريب أن طائفة من النقاد والأدباء يعزون نشأة الرواية والقصة القصيرة إلى الغرب مستحدث، نقلته إلينا الدرجمة والاتصال بالآداب الأخرى وكأن الترجمة والاتصال بالآداب الأخرى، أشياء لم يعرفها إلا نحن، الترجمة والاتصال بالأداب الأحرى، أشياء لم يعرفها إلا نحن، العرب علم يعم بها من أبناء أمتنا إلا جبلنا، بينما هم يعرفون أن العرب

اتصلوا بالآداب الأخرى منذ مطلع تاريخهم، وأنهم ترجموا عن هذه الآداب التي عاشت من حولهم، مغظم ماعثروا عليه من تراث» (٤٢).

ولا سبيل إلى نفى الشواهد والدلائل التى «تشير إشارة واضحة إلى أن العربى عرف القصة في كل عصوره، بل وعرف منهاألواناً وفنوناً» (٤٢)

وهذه إحدى مميزات التراث العربى، الذى لم يكتشف بعد، حيث مبازالت هناك كنوز مطمورة في بطون الكتب، وهي في حاجة إلى من يستلهم روحها، فالذي يطالع «ألف ليلة وليلة» وحكايات «كليلة ودمنة» و«المقامات العربية» للحريري والمهذاني يدرك أن القصة قد عرفت – بشكل أو بآخر – في التراث الأدبى العربي، بل يمكن القول – دون أن يكون في القول شطط ومبالغة – إن القصة الأوربية نفسها قد تأثرت بالقصة العربية، وكان للقصص العربي أكبر الأثر في تطور القص الأوربي «وقد أشار بعض مؤرخي الأدب الأوربيين إلى أن «بوكاشيو» في إيطاليا، بعض مؤرخي الإدب الأوربيين إلى أن «بوكاشيو» في إيطاليا، في إسبانيا، لم يتأثروا فحسب بالقصة العربية فيما كتبوه من قصص، ولكنهم المتبسوا منها، ونقلوا عنها، وهؤلاء هم الذين وضعوا الذور الأولى القصة الأوربية المورثة» (أغا).

وليس معنى ما أثبته أنفأ، أن القصة التي عرفها العرب

قديماً هى نفس القصة الحديثة بمفاهيمها المعروفة، ولكن القصة الحديثة قد عرفت طريقها التطور والتحديث، ومن ثم فقد أصبح لها منهجها الخاص وطريقتها المستقلة، ومع ذلك فهى غير منفصلة تماماً عن القصة القديمة، ولكنها مرحلة متطورة كان الأساس فيها هو القصة العربية القديمة.

والذى يتأمل فى القصص العربية القديمة، يدرك أنها كانت شديدة الصلة بالواقع والمجتمع، كما كانت تعبر عن روح الجماعة «ولهذا فإن القص فى التراث العربى لم يكن مجرد تسلية أو متعة، كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القصاص الفرد أن ينقلها وأن يقنع بها غيره، بل كان القصحركة ينبغى أن تستمر لكى يعيش كل فرد فى المجتمع حقيقة الحياة» (٥٥).

إذن فالتراث العربي قد عرف القصنة والحكاية، والأديب العربي الذي له صلة بهذا التراث يعرف ذلك جيداً، ولا صحة للدعاوي التي تنفي عن التراث العربي معرفته بالقصة، وقد أحس العديد من الأدباء الحاليين بضرورة استلهام التراث بعد فترة مقاطعة معه فرضها عليهم الاستعمار العسكري والغزو الفكري ويعد أن كان «المظهر البارز الذي يسود الطابع الثقافي لهذا العصر يتمثل في انقطاع الصلة بين ثقافة العصر وبين التراث الأصيل للثقافة العربية الكلاسيكية في شتى مجالاتها الفكرية

والأدبية من ناحية، وانقطاع الصلة بينها وبين جماهير الشعب من ناحية أخرى» ⁽³¹⁾

وبسبب تلك المقاطعة أنكر كثير من المثقفين العرب التراث وتنكروا الكثير من قيمه، كما تفنن الأدباء والمفكرون في تقليد الغرب، ومحاكاة الثقافة الغربية، «ولم يتصل الكثير منهم بهذا الأدب العربي اتصالاً صالحاً، يفتح أعينهم على مافيه من عجب، فهذه الفوضى الفكرية التي ضربت أطنابها في أرجاء الأمة العربية، وباعدت بينها وبين موارد الأدب العربي القديم، جعلت أبناها ينظرون إلى هذا اللون الثقيقة غربي، (٤٧).

ولعل السبب في مقاطعة بعض المفكرين للتراث يرجع إلى رد فعل عكسى لبعض أنصار التراث غير الواعين بحقيقة هذا التراث، إنما هم يناصرون القديم ويفضلونه لمجرد أنه قديم، ويقفون في وجه الجديد على اعتباره بدعة يجب أن تقاوم، أو منكراً يجب أن يجتث من جنوره، ولو توسط الطرفان وتقاربا في وجهات النظر لما حدثت هذه القطيعة مع التراث لأية دعوى من الدعاوى، ولما «نشأ هذا الجيل الجديد نافراً – وليس عازفاً فقط - من كل مايمت إلى قديمه بصلة، ومعتقداً – بجهل وغفلة – أن ذلك القديم الموروث عبارة عن مجموعة من أفكار بالية مرفوضة، ليس في حساب عالم اليوم أية قيمة أو وزن» (٤٤).

كان اللجوء إلى التراث كما سبق احتجاجاً على التبعية لغرب، ورفضاً لثقافته المستوردة التي لاتختلف في شئ عن أسلحته ومعداته العسكرية، لأنها ثقافة تخدم في المقام الأول والأخير سياسة المحتل، ومن اللافت للنظر حقاً أن الحملات العسكرية صنعت رد فعل عكسياً تماماً «فقد بثت روح القومية العربية في المصريين وغيرهم من العرب، وكان اللجوء إلى التاريخ في هذا الوقت هو المقاومة في وجه التدخل الأجنبي الأوربي، وهو ذات الدافع في نشاة الرواية التاريخايية في الغربية في الدائية.

وعلى أية حال فإن الروائيين في الستينيات وفي الجيل الذي سبقهم قد أمنوا بالتراث ووجهوا فيه قيمة كبيرة ومادة غزيرة تصلح لأعمال روائية، ومن ثم فقد أصبح هناك تيار قوى وعالى الصوت يستلهم التراث في أعماله الروائية، وقد انقسم هذا التيار بطبيعة الحال إلى فريقين:

الآول: استنسخ التراث أن أعاد كتابته مع الاحتفاظ لهذا التراث بالحرفية التامة، كما سنرى، وذلك لأسباب متعددة ومختلفة، منها قصد أصحابها أن تكون هذه الروايات تعليمية، ومنها أن فكرة استلهام روح التراث لم تتبلور إلا في وقت متأخر، بعد محاولات عديدة في هذا المجال.

والتيار الثاني: هو الذي مزج الماضي بالحاضر، واتخذ من

التراث قناعاً ورمزاً، ليبرز من خلالهما هموم العصر السياسية والاجتماعية، كما حاول هذا التيار أن يبحث عن شكل جديد للرواية العربية، يختلف عن الشكل السائد والمستعار من أوربا . وقد وظف هؤلاء الأدباء التراث «توظيفاً فنياً في مقابل الواقع الحاضر كأداة تعبيرية طيعة له، ومن ثم انتقل تناول الكاتب للتراث من مجرد تسجيل المادة التراثية في شكل روائي، إلى جعلها أداة تعبيرية عن الحاضر، وأصبح كل اهتمام الكاتب منصباً على الواقع المعيش في تناوله للشخصية التراثية، ... أي أن الكاتب انتقل من مرحلة التعبير عن التراث إلى مرحلة أن الكاتب انتقل من مرحلة التعبير عن التراث إلى مرحلة التعبير بالتراث» (٥٠).

ومن وجهة النظر الفنية، فإن هناك مبررات لاستلهام هؤلاء الروائيين التراث إلى جانب المبررات القومية والفكرية والاجتماعية الأخرى، حيث إن التراث الأدبى غنى بعناصر القص والحكى والسرد وكافة عناصر القصة التي تضمن لها النجاح، كما «تعد ثروة القص في التراث العربي، في كمها وفي حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعي، بمثابة عملية استدعاء المعارف الموسوعية لدى العربي . وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقى من المعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية وفي هذه الحالة لايكون القديم قديماً لانه لا يحس إلا من خلال نبض الحياة المعيشة» (أه)

وبذلك تكون التجارب التي تعد الروائي بالخبرة والمعرفة مضاعفة، إذ يجمع إلى رصيده من ثقافة عصره العديد من التجارب والخبرات السابقة

أبرز من استلهموا التراث من الأدباء :

اتجه العديد من الأدباء إلى التراث العربى واستلهموه ووظفوه في أعمالهم الروائية بطرق مختلفة ولأسباب متابينة، وقد كان استلهام التاريخ هو الغالب على هذه الأعمال وذلك للأسباب التي أسلفتها .

ويعتبر جورجى زيدان أحد أبرز هؤلاء الأدباء الذين استلهموا التاريخ الإسلامى في أعمالهم الروائية، وإن كان اختياره لفترات بعينها في هذا التاريخ، وأحداث تموج بالاضطرابات والفوضى، قد جعل كثيراً من الأدباء والنقاد يشككون في قيمة أعماله الروائية من الناحيتين الفنية والفكرية، كما اتضح الهدف الغالب على كتاباته والدافع لها، حيث كان مقصده – في أغلب ظن النقاد – تشويه تلك الصورة المشرقة التاريخ الاسلامي، ولذلك فهو «حين يختار موضوع رواياته لايلجأ إلى الفترات المشرقة التي تمثل أمجاد التاريخ العربي دائماً، ولكنه يختار المواقف الحساسة التي تمثل صراعاً بين مذهبين سياسيين أو بين كتلتين تتصارعان على النفوذ والسيطرة» (٥٠).

ولجورجي زيدان الكثير من الروايات التاريخية، منها فتح

الأندلس، صبلاح الدين الأبويي، الانقبلاب العشماني، عذراء قريش، غادة كريلاء، والصجاج بن يوسف الثقفي. وقد ركن زيدان على نواحي الضعف والفتن والحروب مما يثبت صحة الفروض السابقة، ففي روايته «مسلاح الدين الأيوبي» ، وهي رواية تزيد على ثلاثمائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط، وعلى الرغم من أن البطل الصقيقي للرواية هو صبلاح الدين الأبوبي ذلك البطل المسلم المعروف صباحب النور الخالد في حروب الصليبيين، «فإن القارئ لهذه الرواية قد يصباب بالدهشة إذا طالعه النور الذي أعطاه الكاتب لصلاح الدين، وهو لا يعدو أن يكون بوراً ثانوياً في أحد الأعمال الفنية، بينما تركزت الرواية على رصيد الفيتن والدسيائس التي يحيكها بعض٠ الأشخاص للاستئثار بالخلافة بدلاً من الخليفة الفاطمي، ثم صراع نور الدين زنكي للاستيلاء ـ بدوره - على مصر بدلا منه. أما صبلاح الدين فقد كان يشبه أحد وزراء الظل في عالم السياسة فلا وجود حقيقي، ولا حضور من أي نوع في هذا العمل» (٥٢).

وإذا كانت دوافع زيدان كما أشرت هى تشويه التاريخ الإسلامي، فإن زيدان لم يكن على قدر من رهافة الحس في التعامل مع روح الإسلام، فهو يرى في صلاح الدين شخصاً وصواياً لا هم له إلا الحكم والمنصب. يقول في روايته «وكانت

حجة نجم الدين قوية إلى درجة لم يقو معها صلاح الدين على الدفاع وكاد يفحم .. لكنه كان طامعاً في البلد ويريد أن يتذرع بأية وسيلة كانت لتحقيق مايريد، فنهض وهو يتشاغل بإصلاح عمامته الصغيرة، ثم أخذ في فتل شاربه، وهو ينظر إلى أحد جدران الفرفة التي كانا فيها «(30).

بل إن القارئ لهذه الرواية لا يكاد يقم على موقف يعبر عن -حقيقة الإسلام وقيمه المتوارثة والمعروفة جيداً لكل ذي نظر، ويصبيرة . وكما فعل جورجي زيدان في الرواية السابقة، فإنه صنع نفس الأمير مع البطل العيربي طارق بن زياد في روايته «فيتم الأندلس» إذ كيان حضيوره هاميشيباً على الرغم من أن الرواية تدور حوله، إذ إن عنوان تلك الرواية كما كتبها المؤلف هو «فتح الأندلس أو طارق بن زياد» وكتب أسفل هذا العنوان «رواية تاريخية تتضمن تاريخ إسبانيا قبيل الفتح الإسلامي، ووصف أحوالها، وفتحها على يد طارق بن زياد، ومقتل رودربك ملك القوط» (٥٥). وعلى الرغم من أن طارق ابن زياد هو بطل الرواية، كما أشرت وكما نص جورجي زيدان نفسه على ذلك «فإننا نرى من تتبع أحداثها أن البطولة الحقيقة إنما هي من نصيب «فلورندا» ابنه الكونت يوليان حاكم سبتة، وهي خطيبة ألفونس بن غيطشة الذي كان أبوه ملكاً على القوط وكان ألفونس ولى عهده المرشح للملك من بعده لولا أن رويربك اختلس الملك بعد وفاة غيطشة، وتمكن من الصعود إلى العرش»^{(٥٦).}

والقارئ لروايات جورجى زيدان التاريخية، يلاحظ أنه عادة ما يذكر بعض المصادر والمراجع التى استقى منها معلوماته، في في هوامش الرواية أنه نقل هذا عن الطبرى أو عن المقريزى أو عن دائرة المعارف البريطانية، كما كان يقوم بشرح بعض المفردات صعبة الفهم، أو يحيلك إلى أصل الكلمة، ولعل هذا يلقى الضوء على رؤية وقلسفة جورجى زيدان في كتابة الرواية التاريخية، حيث كان الهدف التعليمي هو الغالب عليه، ويذلك فإنه في بعض أعماله «ينقلب إلى معلم لا روائي، وتقدم المعلومات إلى القارئ في صورتها الجامدة المألوفة في كتب المعلومات إلى القارئ في صورتها الجامدة المألوفة في كتب الحركة والجغرافيا، بدلاً من أن تقدم تقديماً فنياً تشبع فيه الحركة والحياة من خلال تأمل شخصية من الشخصيات لها أو ذكرياته عنها مثلاً . وغالباً مايمارس زيدان هنا هوايته في ذكر المصادر والمراجم في الهوامش» (٧٥).

وعلى الرغم من ذلك كله، فإن جورجى زيدان كان سابقاً في مجال الرواية التاريخية، ولا شك أنه بسبب هذا السبق وتلك الريادة، قد وقع في بعض الأخطاء الفنية، وتصولت «الرواية» عنده إلى كتاب في التاريخ، يهدف إلى ترويج هذا التاريخ ولكن في شكل قصمبي، وقد كان التاريخ – لا الفن – هو المسيطر على جورجي زيدان وهذا «يكشف عن قصور في تصور جوجي

زيدان عن طبيعة العمل الروائى الذى يقوم فيه الوصف بتجسيد الإحساس بمشاكل الواقع من جانب وطبيعة الشخصية الروائية التاريخية من خلال الموقف الذى تعيشه من جانب آخر» (٥٥).

ولعل الفترة التاريخية التي وجد فيها جورجي زيدان (١٨٦١/ ١٩١٤) هي التي فرضت عليه الاتجاه إلى أحداث التاريخ العربي والإسلامي، حيث كان الشعور الشعبي العام متجهاً إلى التراث القومي كنوع من التحدي ومحاولة إثبات الذات في وجه المستعمر، ولذلك فإنه من الطبيعي أن يراعي أي كاتب تلك الاعتبارت عند كتابته، لأنه يكتب لهذا الجمهور العربي الذي بحمل في نفسه بغضناً وكراهية للمستعمر ، وجبأ شديداً لتراثه وتاريخه القومي، وإذلك فقد كتب جورجي زيدان رواياته عن التاريخ الإسلامي «مجارياً في ذلك هذا الميل الثقافي العام الذي غلب على تلك الفترة وجذبها إلى الاعتزاز بالماضير والعمل على كشف الغطاء عنه» (٥٩) كذلك فإن جورجي زيدان كان على صلة بالرواية في الغرب، وريما يكون اقتيس منهم هذا الشكل، إذ «قب برجم الفيضل في اتجناه جبورجي زيدان إلى الرواية التاريخية إلى والترسكوت الإنجليزي الذي يعده الباهثون رائداً لهذا النوع من الرواية، (٦٠)؛

وعلى أية حال فإن جورجى زيدان يعد الرائد الحقيقي للرواية التاريخية، إذ يعد أول أديب عربي كتب هذا النوع من الرواية، ويكفى أن جيل الرواد قد تفتحت أعينهم على أعمال هذا الأديب، فقد كان الدكتور طه حسين والدكتور محمد حسين هيكل والعقاد والمازنى ممن تأثروا بهذه الأعمال، وتتلمنوا عليها، وقد لفست روايات جورجى زيدان الأنظار إليسها، وكسان من بين المعجبين بهذه الأعمال «جب وبروكلمان وكراتشكوفسكى وجاستون فيت وغيرهم، ويؤكد كراتشكوفسكى أن كل روايات زيدان التاريخية قد ترجمت إلى الفارسية والتركية والهندستانية والأنربيجانية، كما أن بعضها ترجم إلى لغات شرقية أخرى، وكان نصيب بعضها الترجمة إلى لغات أوربية» (١٦)

ظل التاريخ إذن هو المسيطر على تجربة جورجى زيدان الأدبية، وكان تعليم التاريخ من أهدافه الأساسية، ولذلك فقد كانت رواياته مجرد تسجيل التاريخ مع التزامه بحرفية هذا التاريخ دون أن يستفيد من هذا التاريخ في قضايا العصر والواقع وظهرت بعد جورجي زيدان أسماء أخرى ارتادت نفس الطريق، وخطت خطوات أكثر تقدماً في استلهام التاريخ، وأصبح عندهم هدفاً لا غاية، وقد وصلت الرواية التاريخية على أيديهم إلى مرحلة ناضجة نسبياً، إنكانت النزعة الفنية أكثر ظهوراً من الرصد التاريخي ومن هؤلاء: عادل كامل ونجيب محفوظ وعلى أحمد باكثير ومحمد قريد أبو حديد ومحمد سعيد العريان وعلى الجارم «وقد استطاع كل منهم أن يوائم بين

اختيار موضوعه التاريخي، وقضايا الحاضر الذي يكتنفه، بحيث لم يصبح الماضي في أيديهم قراعة جامدة، وإنما بعثوا فيه الحياة فانعكست عليه ظلال الصاضر واكتسب بذلك قيمة فننة (٦٢).

وقد اقترب الكاتب محمد فريد أبو حديد فى رواياته التاريخية من مفهوم استلهام التراث، غير أنه آثر استلهام تاريخ العرب قبل الإسلام، فكتب عن امرئ القيس «الملك الضليل» وكتب سيرة « المهلهل بن أبى ربيعة» وسيرة عنترة ين شداد، على عكس مافعل جورجى زيدان الذي استلهم التاريخ الإسلامي

وأبو صديد من أولئك النفر الذين يؤمنون بالتراث العربى، وكان لديه رغبة وطموح في إعادة كتابة هذا التراث الأدبى في ثوب معاصر «ويسجل أبو حديد هدف رحلته الجديدة مع تراث العرب، فيذكر أنه قصد إلى الاغتراف من هذا التراث العظيم ما لو جلاه أديب موهوب حق جلو 4 لأغنى الأدب الصديث بشروة رائعة لا زيف فيها» (٦٣).

وفى قول أبي حديد «ما لو جلاه أديب موهوب» ما يدل على أن هذا التراث في حاجة إلى تعامل من نوع خاص، تعامل ليس من النوغ التسـجيلي والتقليدي، ولكنه التعامل الواعي الذي يوظف هذا التراث في خدمة الأدب الحديث ويجليه ويظهر مأثره وعونه .

ولا يمكن ونحن بهذا الصدد أن نتجاوز المقام دون ذكر الكاتب الإسلامي عبد الحميد جودة السحار، الذي استلهم التراث في العديد من أعماله الروائية، حيث كتب سيرة الأنبياء والمرسلين، والعديد من البطولات الإسلامية الخالدة، ولكنه كان بعيداً عن حقيقة مفهوم استلهام التراث وتوظيفه توظيفاً فنياً، كما كتب العديد من الروايات التي تستند إلى مثل رواية «في قاطة الزمان» و «أميرة قرطبة» و «النقاب الأزرق» و «أهل بيت النبي» وعشرات القصص الإسلامية الأخرى.

ويكمن إسهام السحار الرئيس في إعادة تقديم الأنبياء والصحابة والعظماء في شكل قصيصي، مع الالتزام بالأمانة التاريخية والرصد الدقيق، دون أن يقترب من تشكيل هذا التراث وإسقاطه على الواقع المعيش، ولذلك فهو ملتزم في سرده وقصه بالحقيقة التاريخية دون أن يخلو هذا السرد من بساطة في التعبير والأداء. يقول السحار: «ودخل عثمان ورقية بنت الرسول عليه السلام مكة، وقد ترقرقت الدموع كاللؤلؤ من عيني رقية، واشتد وجيب قلبيهما، وطافت بهما لهفة على لقاء الأحباب. ولكن رقية سرعان مانزل بها حزن ولاح في وجهها الأسي، فهي مقبلة على الدار وقد خلت من الطاهرة الحبيبة، وعهدها بها تملأ الكون حياة» (35).

وهكذا فيإن السنجيار في منعظم رواياته يستيس على نفس

المنوال من الصدق والالتزام بحفائق التاريخ، ولذلك فإن رواياته «كانت أقرب إلى تسجيل البطولات الشعبية بصورة مباشرة، منها إلى الرواية التاريخية الناضجة، التي تستشرف أفاق الحاضر من خلال المعالجة الواعية لأحداث مرحلة زمنية ماضية» (١٥).

ويمثل محمد سعيد العريان معلماً آخر من معالم الرواية التاريخية، حيث لجأ إلى التاريخ الإسلامي في مراحله المتأخرة، حيث استلهم التاريخ الإسلامي في عصير سلاطين الدولة الأيوبية والدولة المملوكية، ولعل هذه الفترة من الفترات الجديرة بالدراسة حقاً، ذلك أنها كانت فترات حروب مستمرة بين المسلمين والصليبيين، وقد شهدت هذه الفترة أحداثاً عظيمة غيرت ملامح الدولة الإسلامية «قد وصل العالم الإسلامي في هذه الأيام إلى حالة من فقدان الهوية والضياع الحضاري بين الأمم والاضمحلال على يد الصليبين، وقد كان صلاح الدين هو البطل السياسي والحربي الذي تمكن بشخصيته الفذة أن يجمع حوله العالم الإسلامي وأن يحول الهزيمة والضعف إلى انتصار وقي» (17).

ومثلما يبحث الروائى عن فترات مشرفة من التاريخ العربى والإسلامى لتكون مادة لأعماله الروائية، فإنه يبحث كذلك عن فترات الضعف والاستبداد والتردى، وذلك من أجل إسقاطه إياها على فترات شبيهة بها فى الواقع المعيش، وهذا هو مافعله سعيد العريان فى رواياته التاريخية "قطر الندى" و «شجرة الدر» و «على باب زويلة»، حيث صور الحياة فى تلك الحقبة الهامة من التاريخ الإسلامي، وما كان يسودها من عوامل اضطراب وفوضى وانحسار فى المد الإسلامي، مع تركيزه على أخذ العبرة والعظة. والعريان رواية أخرى هى «بنت قسطنطين» اعتمد فيها على التاريخ الإسلامي فى عصر بنى أمية، وهو عصر ملئ بالصراعات والحروب أيضاً، سواء فى الداخل أم فى الخارج، وهذا يوضح الفلسفة التى كان يصدر عنها العريان فى استلهامه للتاريخ، إذ إن فترات الصراع والاضطراب والفوضى تكون صهالحة فى صنع عمل روائى، من حيث الحدث وتطوره والعقدة والحل، وغير ذلك من الشروط الفنية التى يراعيها الروائي فى إبداعه .

ويعد الكاتب المعروف على أحمد باكثير واحداً من هؤلاء المبدعين متعددى المواهب، الذين استلهموا التاريخ فى رواياتهم وفى مسرحياتهم، وظل مخلصاً لهذا التراث وعاشقاً له، إذ ركز باكثير جل اهتمامه، فى مسرحياته، على إبراز أثر عظماء الأمة العربية والإسلامية مثل مسرحيته عن شيخ الإسلام ابن تيمية وغيره، وكأن باكثير بهذا العمل كان يريد أن يبرز سلوكيات معينة وأن يناقش قضايا حية على ألسنة أبطاله، هذه القضايا ليست خاصة بعصر بعينه ولكنها قضايا كل العصور، فمازالت قضايا ابن تيمية على سبيل المثال تثير كثيراً من المجدل وتفتح مجالاً للحوار والنقاش حولها. وباكثير في مسرحياته التاريخية يهتم بالحدث وآثاره على المجتمع في المقام الأول، دون أن يهتم بالشخص الذي يترجم له، فالذي يهده هو أن يبرز قيمة أخلاقية أو فكرية أو سياسية.

ولعلى أحمد باكثير روايتان شهيرتان هما «واإسلاماه» و
«الثار الأحمر» وقد ظهرتا في أواخر الأربعينيات من هذا القرن،
ويظهر فيهما بوضوح «اتكاؤه على التاريخ الإسلامي على عمقه
وامتداد جبهته، ويبدو أن الظروف التي كانت تحيط بالعالم
الإسلامي والوطن العربي في الصميم منه – في تلك الفترة التي
أصدر فيها رواياته – كانت ذات أثر عظيم في توجيه اهتمامه
إلى طبيعة المشكلة التي يتناولها في رواياته» (١٧٠) وهذه
المشكلة هي بطبيعة الحال مشكلة ضعف المسلمين وتشرذمهم،
ولا شك أنها مشكلة مستمرة إلى وقتنا هذا .

وقد كتب الشاعر على الجارم العديد من الروايات التاريخية، ولكنه في غمار ذلك لم ينس طبيعته الشاعرة، فاختار أبرز الشعراء ليكونوا محور روايته، فكتب عن المتنبى روايتين هما «الشاعر الطموح» و «خاتمة المطاف» وفي هاتين الروايتين يعكس الجارم أمال الشاعر وألامه، كما كتب رواية «هاتف الأنداس»، وتحدث فيها عن الشاعر المعروف ابن زيدون، وعلاقته الشهسيرة بولادة بنت المسستكفى «وفى وسط هذه السلسلة التاريخية الأدبية يضرج الجارم إلى التاريخ الحديث ليكتب عن الحملة الفرنسية على مصر، فكانت رواياته «غادة رشيد» (٨٨).

وفي مجال الرواية التاريخية بيرز اسم الكتور نجيب الكيلاني كرائد من رواد الرواية التاريخية، وهو واحد من أكثر الأدباء غزارة وإنتاجاً، كما أنه أدبب متعدد المواهب إذ له العديد من الروايات والمجموعات القصصية ودواوين الشعر، أضافة الى دراساته النقدية والفكرية. وتتمين روايات الدكتون نجيب الكبلاني التاريضية بالمبزج الشبديد بين المناشي والحاضر، فالتاريخ عنده ليس ماضياً زاهياً يجتره، أو مرجعية فكرية يسترجعها كلما عن له ذلك، ولكنه وسبلة جيدة في يد الأديث الماهر يوظفها توظيفاً فنياً من أجل قضيايا عصيره، «والدكتور نجيب الكيلاني يحدد مفهومه عن الرواية بوصفها فناً، وعندما بتلاقي الفن والعلم في عمل أدبي، فإن هذا يستلزم درجة من رهافة الإحساس، والوعى بما يأخذ أو ما يدع، حتى لا يطغى العلم - التاريخ - على الفن - الرواية -، فيفقد العمل الروائي متعته، ويتحول إلى مسخ شائه، منبت الصلة بمصدره، فلا هو تاريخ ولا هو قصة» (٦٩).

ولعل هذا المفهوم فني استلهام التاريخ والتراث، مفهوم

ناضع إلى حد كبير، إذ يعطى الفرصة للأديب في حرية التصرف في استلهامه للتراث، ولا يلزمه بالتسجيل الحرفي لهذا التاريخ، وإلا لتجول هذا العمل إلى مجرد وثيقة تاريخية.

وسوف أتحدث عن دور الدكتور نجيب الكيلاني في التأصيل للرواية التاريخية في الفصل الرابع، وذلك في مقارنة عقدتها بين طريقته في استلهام التراث وبين جمال الغيطاني.

مما سبق يمكن أن نتبين أن التيار التراثي في الرواية العربية تيار قديم له جنوره وقصوله، وأن معظم الأدباء والروائيين قد اتجهوا إلى استلهام التراث في أعمالهم الروائية، وكانت الأسباب والدوافع لاستلهام التراث ترجع لأسباب إما فكرية أو قومية وإما فنية وجمالية، وقد كتب الرواية التاريخية العديد من كبار الروائيين في بداية حياتهم، مثل نجيب محفوظ، حيث كتب «رادوييس» و «عبث الأقدر» و «ليالي ألف ليلة» قبل اتجاهه الرواية الواقعية، وإن دل ذلك علي شئ فإنما يدل على قيمة تلك الرواية التراثية بالنسبة لهؤلاء الأدباء، كما يعكس في الوقت نفسه وجوب ارتباط الرواية العربية المعاصرة ارتباطأ وثيقاً بطرق السرد العربية وسائر عناصر القص العربية والأصلية، والتي تعبر تعبيراً حقيقياً وصادقاً عن هويتنا

وفي الوقت ذاته فإن هذا التيار التراثي لا يعنى الجمود أو

الوقوف عند التراث كفاية وهدف ولكنه يستضرج من تراكمات هذا التراث ما يفيد في بناء واقع مشرق على أساس متين قوى له خصوصيته ونظريته الأعمق للكون والحياة والإنسان، ويطمح هذا التيار التراثي إلى ربط الماضى بالحاضر عن طريق الفن الراقى الأصيل، الذي يعطى للإنسان المتعة والفكر، ويثير لديه عق الذكريات .

الموامش

- (۱) فالبريا كبربيتشنكو الرواية المسرية بعد الستينيات ص ١٦٠ مجلة فصول مجلد ١٢ العدد الأول
- (۲) أحمد محمد عطية الرواية السياسية / دراسة في الرواية السياسية العربية ص ۹ مكتبة مدبولي
- (٣) جائل العشري القصة القصيرة من الأزمة إلى القضية الفكر
 المعاصر عدد ٥٢ بونيو ١٩٦٩
- (٤) د. صلاح فضل تجارب في قراءة النص من ١٤١ كـ ٨٨ / ١٩٨٩ م. ينون ذكر دار النشر .
- (٥) بتصرف عن مجلة روز اليوسف عقال بعنوان «قال عن جمال الفيطاني» ٧ / ٧ / ١٩٦٩ م
- (٦) عبد الرحمن أبو عوف تحولات الرواية العربية ص ١٣ كتاب الغد الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠ م
- (۷) جمال الفيطاني إشارات إلى معرفة البدايات ص ۸۱ مجلة فصبول مجلد ۱۱ عدد ۳ سنة ۱۹۹۲ م
 - (٨) السابق من ٨١
 - (٩) السابق ص ٩١
- (۱۰) مأمون الصمادي جمال الفيطاني والتراث ص ۹ مكتبة مديولي سنة ۱۹۹۰ م الطبعة الأولى
- (۱۱) مجلة ألف جدلية التناص، مقابلة مع جمال الفيطاني ص ۸۳ العدد الرابع ١٩٨٤
 - (۱۲) السابق ص ۷٤
 - (۱۳) مأمون الصمادي الغيطاني والتراث ص ٦
 - (١٤) جمال الفيطاني إشارات إلى معرفة البدايات من ٨٤
 - (١٥) مجلة ألف ~ جدلية التناس س ٧٥
- (١٦) جمال الغيطاني أسفار الأسفار ص ١١٥، ١١٦ دار سعاد الصباح

- الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢ م
- (٧٧) د. مراد عبد الرحمن مبروك العناصر التراثية العربية ص ٧٧ دار
 المعارف الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩ م
 - (١٨) الغيطاني إشارت إلى المعرفة البدايات ص ٨٤، ٨٥
 - (۱۹) مأمون الصمادي الفيطاني والتراث ص ١٠
 - (٣٠) إشارات إلى معرفة البدايات من ٨٨
- (٢١) جمال الفيطانى الأعمال القصصية الكاملة المجلد الثانى من ٢٣٦ الهيئة العامة للكتاب الطبعة الأولى سنة ١٩٩١ م
- (۲۲) د. صلاح فضل -- إنتاج الدلالة الأدبية ص ۱٤٧ مؤسسة مختار للنشر والتوزيم القاهرة
 - (٢٣) مأمون الصمادي الفيطاني والتراث من ١٣
 - (٢٤) جدلية التناص ص ٧٦ مرجع سابق
- (٢٥) د. لطيفة الزيات مع الأيام ج الأهرام المصرية ٢٦ / ٤ / ١٩٦٩ م
- (٢٦) الأعمال الروائية الكاملة للفيطاني المجلد الثالث الهيئة العامة للكتاب ط سنة ١٩٩٣ غلاف الروابة
 - (۲۷) السابق
 - (۲۸) ابن منظور : لسان العرب مادة (ورث)
- (۲۹) د. عبد المجید دیاب تحقیق التراث العربی منهجه وتطوره ص ۱۲ دار المعارف الطبعة الثانیة سنة ۱۹۹۳ م
- (٣٠) د. سعد دعبيس التيار التراثي في الشعر العربي المديث ص ١٩
 دار الفكر العربي ط ١ سنة ١٩٨٣
- (۲۸) د. عز الدين إسماعيل الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ۲۹ دار الفكر العربى ، الطبعة الثالثة سنة ۱۹۸۷ م .
- (۲۲) د. سيد حامد النساج رحلة التراث العربي ص ۸ دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٨٥
- (٣٣) و. عائشة عبد الرحمن تراثنا بين ماض وحاضر ص ٨ دار المعارف الطبعة الثانية سنة ١٩٩١ م
- (٢٤) د. محمد حسن عبد الله التراث في رؤية معاصرة ص ١ الهنية

- المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ م
- (٣٥) د. مراد عبد الرحمن مبروك العناصر التراثية ص ٢٢
- (٣٦) د. أحمد هيكل دراسات أدبية ص ٤٦ دار المعارف الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠
 - (٣٧) السابق / ص ٤٨
- (٢٨) د. سيد حامد النساج بانوراما الرواية العربية الحديثة ص ٤٥ دار المعارف الطبعة الأولى سنة -١٩٨٠ م
- (٣٩) د. مراد عبد الرحمن مبروك العناصر التراثية في الرواية العربية . To .-
 - (٤٠) د. على عشري زايد استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر. العربي المعاصر ص ٥٣ الشركة العامة للنشر والتوزيم طرابلس لينبا ١٩٧٨ م.
 - (٤١) د. أحمد هيكل براسات أدبية ص ٥٤
 - (٤٢) السابق من ٥٤
 - (٤٣) فاروق خورشيد في الرواية العربية عصر التجميم ص ٢٣ دار الشروق الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٧ م
 - (٤٤) محمد مفيد الشوياشي ~ القصة العربية القديمة ص ٥ الهيئة المامة للكتاب سنة ١٩٨٦ م
 - (٤٥) د. نبيلة إبراهيم لغة الفس في التراث العربي القديم س ١١ فصول العدد ٢ المجلد ٢ سنة ١٩٨٢ م
 - (٤٦) د. عبد المحسن له بدر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ص ١٢ دار المعارف ط ٤ سنة ١٩٨٢ م
 - (٤٧) د. عبد السائم هارون تحقيق التراث العربي مِن ١٦
 - (٤٨) د. ربيعي محمد على أثر التراث العربي في الشعر المعاصر ص ٢٢ دار المعرفة الجامعية سيئة ١٩٨٩ م
 - (٤٩) د. شوقي الزهرة أثر السيرة الشعبية في الرواية التاريخية من سنة
 - ١٩١٤ إلى سنة ١٩٥٠ من ١٩ دار الزهراء للنشر سنة ١٩٩١ م (٥٠) د. مراد عبد الرحمن ميروك -- العناصر التراثية ص ٣٧
 - (٥١) د. نبيلة إبراهيم -- لغة القص في التراث العربي القديم ص ١٤

- (٥٢) عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العربية الحديثة ص ٩٨.
- (٣٦) د ثناء أنس الوجود مقدمة ودراسة داخل رواية عملاح الدين الأيوبي دار الهلال
- (٥٤) جسورجي زيدان صسلاح الدين الأيوبي من ٣٤ دار الهسائل سنة ١٩٨٤م
 - (٥٥) أنظر جورجي زيدان فتح الأندلس دار الهلال سنة ١٩٨٤ .
 - (١٥) د. محمود على مكى مقدمة رواية «فتح الأنداس» لجورجي زيدان .
- (۵۷) د حمدی السكوت مقدمة روایة «الانقلاب العثمانی» لجورجی زندان.
- (٥٨) د. قاسم عبده قاسم. د. أحمد الهوارئ «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ص ٤٢
 - (٩٩) د أحمد هيكل تطور الأدب الحديث في مصر ص ١٩٣
- (١٠) د. عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العرية الحديثة في مصدر
 - حس
 - . (٦١) حمدي السكوت مرجع سابق
- (۱۳) د. شفیع السید اتجاهات الروایة فی مصد ص ۵۱ دار المعارف سنة ۱۹۷۱ م
 - (٦٣) السابق / ٤٢
- (١٤) عبد الحميد جودة السحار الهجرة من ٨٥ دار مصر للطباعة سنة ١٩٧٧ م
 - (٦٥) د. شفيم السيد مرجع سابق ص ٣٥
 - (٦٦) د. محمد رُغلول سالام الأدب في العمسر الأيوبي من ٢٥
 - (٦٧) د. شفيم السيد اتجاهات الرواية المصرية ص ٣٦
 - (١٨) د. شوقي الزهرة أثر السيرة الشعبية في الرواية التاريخية ص ٢٩
 - (١٩) د. قاسم عبده قاسم د. أحمد الهواري مرجع سابق ص ١٩

الفصل آلا'ول التراث التاريخي في روايات جمال الغيطاني

- قيهة استلهام التاريخ .
- أشكال استلهام التاريخ عند الروائيين .
 - تعريف الرواية التاريخية .
- «الزينى بركات» محاولة روائية تستمد عناصرها من التاريخ.
 - أسباب استلهام الغيطاني للتأريخ .
 - براعة الغيطاني في استلمام التاريخ .
 - محاكاة بدائع الزهور ،
 - استلمام التاريخ الشعبي والأسطورة .

قيمة استلهام التاريخ :

للتاريخ أهميته الكبرى في حياة الأمم، فهو الذاكرة التي تشهد على عظمة الأمم وأمجادها، ومن ثم تحرص كل أمة على تدوين تاريخها. والأمة التي لا تاريخ لها تحاول أن تبحث في أعماق الزمان السحيق عن تاريخ يرفع من ذكرها بين الأمم.

وإذا كانت الحضارة المعاصرة قد بلغت أوج ازدهارها وتفوقها في العصر الحالى، فإنها لا يمكن أن تتنكر لقيمة الماضى بإنجازاته وإسهاماته الحضارية، التي كان لها دور كبير فيما وصلت إليه الحضارة المعاصرة الآن.

والأديب من أكثر الناس إحساساً بقيمة الزمن، ماضيه وحاضره ومستقبله، لأن تجربته الإبداعية تدخل في نطاق هذا الزمن بأشكاله المختلفة، ومن ثم فإن إحساسه بالماضي والتاريخ ينبع أساساً من عمق تجربته الإبداعية، ومعايشته للزمن قبل وأثناء وبعد الكتابة، كما تلعب الخبرة والمعرفة دوراً كبيراً في تنمية هذا الإحساس لدى الأديب، حيث يشكل الماضي وعي الأديب ويزوده بروافد كبيرة من روافد الثقافة التي يقوم البناء الفني عليها.

وإذا كان الأديب يشعر بقيمة الزمن من هذه النواحي، فإن هناك قيمة أكبر الماضي، إذ يمثل الملاذ والملجأ للأديب الذي يعيش في عصر ملئ بالإحباطات المتكررة، ويشعر بالقهر والاغتراب في زمن الآلة التي حلت محل الشعور والأحاسيس.

وإذا نظرنا إلى استلهام الأدباء لتجارب التاريخ فسوف نجد أن الظاهرة عامة في كل الأداب العالمية، ولا تميز الأدب العربي وحده، ذلك أن دوافع اتجاه الأدباء إلى التاريخ تتسم بالمشاركة في الشورة والتمرد على الأوضاع السائدة، وتلوذ بالتاريخ اعتزازاً واعتباراً، ومن المعروف أن «ويليام شكسبير قد استثمر في تراثه المسرحي المادة التاريخية التي قدمها بلوتارك استشماراً طيباً، غير أنه تميز بقدرته على تصوير عوالم الشخصية وما يعتورها من تغير، بحيث إنه نجح في خلق شخصيات إنسانية خالدة لأنها تضاطب الإنسان في كل

كما نحا كثير من الأدباء العزاميين الكبار هذا المنحى وذلك ترويجاً لأعمالهم الإبداعية الممزوجة بالتاريخ القومى لهم، ومن هؤلاء الأدباء إسكندر دوماس الأب وقد «سكب بعض الحوادث التاريخية في قالب قصصى لا لكون التاريخ هو المطلوب من قصصمه بالذات، بل لجعله التاريخ وسيلة لترويج قصصه بامتزاجها بشئ من الحقائق» (٢)،

وإذا كانت سمة استلهام التأريخ عالمية - كما أشرت - فإن الأدباء الغرب، وعلى رأسهم عميد الرواية العربية نجيب محفوظ، قد استلمهوا التاريخ في أعمالهم الروائية، فنجيب محفوظ كتب الرواية التاريخية مع تركيزه على تاريخ مصر الفر إوني. والدكتور نجيب الكيلاني ظل طوال عمره يكتب الرواية التاريخية وقد المجال بنصيب كبير، وقد اختار فترات ازدهار التاريخ العرب لتكون مجال إبداعه، ومن مؤلفاته التاريخية «ليالي تركستان»، «عذراء جيكرتا»، «قاتل حمزة»، التاريخية «ليالي تركستان»، «دم لفطير صهيون». كما المتمورجي زيدان بالرواية التاريخية ولكنه ركز على نقاط الضعف في التاريخ الإسلامي. كما يمكن اعتبار على أحمد باكثير رائداً في هذا المجال، فقد لقيت أعماله قبولاً كبيراً من المتلقين، وخاصة بعد ظهورها في أعمال درامية. وقد سبق الصديث عن دوافع استلهام أولئك الأدباء للتاريخ، وعن مدى تمثلهم لوقائعه ومجرياته.

أشكال استلهام التاريخ عند الروائيين :

عند الرجوع إلى الأعمال الروائية المعتمدة على التاريخ، يمكن تقسيمها إلى شكلين أساسين:

الشكل الأول ينظر إلى التاريخ باعتباره مادة حكائية يقوم عليها البناء الروائى، ولا يلجأ الروائى إلى تغيير الكثير من حوادث هذا التاريخ إلا يقدر يسير، وهذا الشكل يتشابه مع الكتابة التاريخية فى صدقه وأمانته

والشكل الثاني هو الذي ينظر إلى التاريخ لا على اعتبار أنه

مادة يحاكيها ولكن على اعتبار أنه مادة صالحة للإسقاط على الواقع المعيش، فهو يستلهم في هذه الحالة روح التاريخ وما يصلح لإبراز المضامين السياسية والاجتماعية المعاصرة، وفي الشكل «يتم تقديم نص سردى جديد (الرواية)، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الني ظهر فيه النص» (٣).

وعلى أساس التقسيم السابق يمكن اعتبار الكثير من الروايات التاريخية من النوع الأول، كبروايات جورجي زيدان وعلى أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار، حيث اعتمد هؤلاء على «استنساخ» المادة التاريخية، بينما ينتمي إلى النوع الثاني د. نجيب الكيلاني الذي لم يقف عند «الانحصار في دائرة الموضوعات التاريخية، وإنما عني أساساً بقضايا العصر، وواقع الحياة ومشاكلها من خلال الرؤية الإسلامية الصحيحة، وفي إطار الشكل الفني الجميل والمتطور» (أ)، كما ينتمي جيل من الروائيين العرب إلى هذا النوع ومن بينهم صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وإميل حبيبي، ويأتي جمال الفيطاني في طليعة جيله في هذه الناحية .

تعريف الرواية التاريخية :

لعله من الصعوبة بمكان إذن اعتبار كثير من الأعمال الروائية التاريخية روايات تاريخية لمجرد احتوائها على مادة تاريخية وذلك لأن الرواية التاريخية .

عمل فنى له أسسه وقواعده كما أن له تكنيكا خاصاً، فالرواية التاريخية لا تعنى - كما يفهم البعض - «بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى، لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة، وإنما تكمن قيمتها في مدى براعة الكاتب في استغالل الحدث التاريخي، واعتماده إطاراً ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهن» (٥)

فالروائى الذى يستلهم التاريخ ينبغى أن يكون لديه الوعى الكافى فى استلهامه التاريخ، فهو ليس مطالباً بتقديم المادة التاريخ، فهو ليس مطالباً بتقديم المادة التاريخ، خير بخليلة بذلك، كما أنه غير مطالب بتحسين صورة هذا التاريخ من خلال إعادة كتابته بشكل فنى يتيح للجمهور الإقبال على قراحته، ولكنه مطالب باختيار دقيق باتخاذ موقف معين من هذا التاريخ، مطالب باختيار دقيق لأحداث منتقاة وإعادة صياغتها برؤية عصرية تسهم بشكل إيجابى فى قضايا الواقع والمجتمع ويسبب هذه الصعوبات التي تواجه الرواية التاريخية فإن صعوبة بالغة تواجه الدارس فى تعريف الرواية التاريخية، ولذلك فإن الناقد المعروف ترنر «يرى أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس بالبساطة المزعومة، ويرى أن تعريف الرواية التاريخية التاريخية لا يمكن التوصل يرى أن الاختلاف بينهما لا يرجع إلى الشكل، وأن خصوصية يرى أن الاختلاف بينهما لا يرجع إلى الشكل، وأن خصوصية

الرواية التاريخية تقبع في المضمون نفسه. كما أن هناك ثلاثة أنواع متباينة من الروايات التاريخية لا ينبغي الخلط بينها، فهناك الرواية التي تلفق الماضي وتخترعه، وهناك الرواية التي تقنع الماضي وتوريه، والرواية التي تبعثه وتجدده» (1)

ولاشك أن هناك اختلافاً كبيراً بين هذه الأنواع الثلاثة من حيث الشكل والمضمون، ولذلك فإن كثيراً مما نطلق عليه «رواية تاريخية» لا يمكن اعتباره كذلك، بسبب الفهم الخاطئ للرواية التاريخية، والذي أدى إلى استغراق الروائي في التحليل التاريخي المعقد، والبحث عن ها شيات وتفاصيل التاريخ بشكل جماف ينأي عن روح العمل الأدبية، التي تقوم على الابتكار والإبداع وإعادة التشكيل والخلق الفني.

فالاديب فى استلهامه التاريخ فى أعماله الأدبية لابد أن يعيش حالة من الرفض والخروج المشروع على التاريخ، ولا ينبغى أن يتقيد بالحرفية التاريخية، التى قد تفسد عمله الأدبى، بل «إنه يكون فى حل من القيود الصارمة التى يفرضها المؤرخ على نفسه، فهو يرى فى الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمى، فيكسوها بخياله الفنى لحماً وينفخ فيها من روحه الإبداعية، فإذا الحدث التاريخي قد استوى كائناً حياً جانا عبر العصور، ليس على صورته التاريخية الدقيقة، ولكن فى الإطار العام للحقيقة التاريخية» (٧).

وإذا كان استلهام التاريخ في الأعمال الأدبية لا يعنى بالتاريخ كغاية، فإنه كذلك يلزمه أن يتسم بالقدرة على استخلاص العبرة من خلال هذا التاريخ، وذلك عن طريق دقة الملاحظة وتعمق النظر إلى بواطن الأمور، ومزج ذلك بروح العصر وليس مجرد الوقوف عند الحقبة التاريخية، وعلى كل «فالروائي المؤرخ تلزمه صفتان : عقلية تاريخية تستطيع أن تستخلص الصور من سجلات الماضي وتكون الأفكار عن حقيقته، وقوة الخيال الخالق الذي يستطيع استحضار الأحاسيس والمشاعر التي ألمت بنقوس أهل تلك العصور الغابرة» (أ)).

وعلى هذا الأساس فإن الرواية التاريخية لا تغنى عن التاريخ، فالتاريخ يتميز بالتسجيل الشامل والمستوعب للأحداث مع قدرته على التحليل المفصل للوقائع التاريخية، بينما تعمد الرواية التاريخية إلى اختطاف اللمحة التي تضئ جوانب معينة، كما تمتلئ الرواية التاريخية بالتصوير والوصف والحوار وسائر الجوانب الجمالية التي تعطى للرواية بعداً درامياً مؤثراً «فالقص – في الرواية التاريخية – لا يختار الأحداث بل الأفعال التي يصلح توظيفها في خدمة فكرة الحكاية. وهذه الأفعال غير المستمرة في الزمن الحقيقي إنما ينسجها القص في إطار الزمن القصصي» (١).

والرواية التاريخية بذلك تثير عبق الذاكرة والبطولات في نفوس حزينة، تعانى من الانهزام المادي والروحي، وتعيش في مرارة الإحباط واليأس في واقع مرير.

ونظرة سريعة إلى الأدباء الذين استلهموا التاريخ بوعى واقتدار نجد أنهم «تفاعلوا مع التاريخ روائياً، ولم ينحصروا داخل الإطار الهروبي، بل طرحوا جانباً جدياً يلتصق بالواقع أكثر ويعايش الأمال اللصيقة بالحياة، وإن لم يعالجها معالجة واضحة، كانت محاولتهم هي إحياء الماضي في خيال الأمة ليتحرك فيها إحساسها بذاتها وحاضرها، الذي هو امتداد لذلك الماضي، (١٠).

مما سبق يمكن القول بأن «الرواية التاريخية» ليست هي تلك الرواية التي تهتم بالتفاصيل التاريخية البحتة، وإنما هي الرواية التي تقوم على انتقاء زحداث بعينها تصلح لإبراز مضامين معاصرة، كما أنها تعيد اكتشأف التاريخ برؤية الفنان، وكذلك فإنها تضيف إلى هذه المادة التاريخية المنتقاة عنصر الخيال والتسويق وسائر العناصر الجمالية الأخرى التي تتصف بها الروايات الأخرى. ويذلك فإن عدداً كبيراً مما نطلق عليه اسم «روايات تاريخية» لن ينسحب عليه هذا الوصف إذ إنه سبكون أقرب إلى الدوس التاريخي وليس الرواية التاريخية.

رالزيني بركات،

محاولة روائية تستمد عناصر ها من التاريخ :

اتجه جمال الغيطانى إلى التراث التاريخى مستلهماً شخصياته ورموزه فى العديد من أعماله القصيصية والروائية، يظهر ذلك جلياً فى كثير من قصصه القصيرة، وخاصة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» وقد ضمنها حكايات وأحداثاً تعود جذورها إلى التاريخ، وخاصة تاريخ مصر فى العهد المملوكى. ولعل رواية «الزينى بركات» هى أبرز روايات الغيطانى التى تقوم على استلهام تاريخ العصر المملوكى.

تدور رواية «الزينى بركات» فى العصدر المجلوكى، ذلك العصدر السبريع فى إيقاعه وتحولاته، والملئ بالمتناقضات، وتتقط الرواية فترة محددة فى تاريخ مصدر المملوكى وذلك فى أواخد في تتدرة حكم المصاليك، وبداية سطوع دولة الأتراك العثمانيين (٩٢٧هـ - ٩٣٧هـ). وقد شهدت هذا الفترة القصيرة عوامل سقوط دولة، وقيام دولة أخرى على أنقاضها.

تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات رحالة بندقى يدعى «فياسكونتى جانتى» وهو من زوار القاهرة المترددين عليها دائماً، وتحكى هذه المشاهدات أحوال القاهرة وأهم الأحداث التى كانت تدور فيها في تلك الفترة وذلك خلال شهر رجب ٩٢٢هـ الموافق عام ١٩٥٧م «وعلينا أن نلاحظ أن اسم الرحالة

وذكر التاريخ هجرياً ومبلادياً بعمد إلى إقناعنا – توصيفه إشارة - بأننا في رحاب التاريخ، أو الحقيقة التاريخية بعيارة أخرى»(١١). وفي مشاهدات الرحالة البندقي لأصوال القاهرة وصف مكثف لما حدث إبان تغلب العثمانيين على المماليك، وما ساد أهل البلاد من جزع وخوف واضطراب، وما أصباب الناس من تغير حتمى طرأ عليهم في أسلوب معيشتهم، يقول الرحالة البندقي عقب سقوط القاهرة في أيدي العثمانيين : «وجه القاهرة غربت عني، ليس ما عرفته في رجلاتي السابقة، أحاديث الناس تغيرت، أعرف لفة البلاد ولهجاتها، أرى وجه المدينة مريضيا بوشك غلى البكاء، امرأة مذعورة تخشي اغتصابها أخر الليل، حتى السماء نحلة زرقاء، صفاؤها به كدر، مغطاة بضياب قايم من بلاد بعيدة» (١٢) وبهذه الافتتاحية يكون الروائي قد بدأ روايته من النهاية ففي هذه الافتتاحية أو النهاية تلخيص واختصار لما تم، وهو في هذا يسير على أسلوب عكسي أو «الفيلاش باك»، ثم بعد ذلك دخل في صلب الأحداث التي أدت. الى هذه النهاية .

انتقل الغيطاني مباشرة بعد هذه الافتتاحية إلى فصول روايته، غير أنه لم يطلق عليها اسم فصول، بل أطلق عليها «سرادقات»، وذلك تعميقاً للحس التاريخي الذي يكتب تجريته الإبداعية في محرابه، والسرادق هو «الفصطاط يجتمع فيه

الناس لعرس أو مأتم وغيرهما» (١٣):

في السرداق الأول تحدث عما جرى لعلى بن أبي الجود ويداية ظهور الزينى بركات ابن موسى، وقد تضمن هذا السرادق مجموعة من النداءات والتقارير التي تشرح موقف المحتسب السابق على بن أبي الجود، وصدور الحكم عليه بالإعدام وذلك بسبب سيرته الظالمة في الرعية أثناء توليه الحسبة، وقد حثت هذه التقارير الناس على الالتفاف حول شخصية عظيمة آخذة في الظهور، هي شخصية الزيني بركات الذي سيشغل منصب المحتسب الجديد، وقد أشيع بين الناس حكايات عن الزيني تدل على عدله وحبه للمساواة بين الناس، ومحاربته للفساد والظلم، مما أعطى للناس أملاً جديداً في الخلاص مما لحق بهم على يد المحتسب السابق.

السرادق الثانى والذى جاء تحت عنوان «شروق نجم الرينى بركات وثبات أمره وطلوع سعده، واتساع حظه» يبدأ السرداق بالنداء التالى «ياأهالى القاهرة - أمر مولانا السلطان بتسليم المجرم على بن أبى الجود - إلى ناظر الحسبة الشريفة الزينى بركات بن موسى - ليتولى أمره - ويأخذ حقوق الناس منه، وينيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء - المساكين الأولياء» (١٤) وتتوالى النداءات والدعوات للزينى بركات بن موسى بالتوفيق والسداد، ويحصل على مباركة الشيخ أبى السعود أحد العلماء

المعروفين، وعلماء مصير ، حيث رأول فيه قارب ندأة وملحاً لهم من بطش السلطة «كثر الدعاء بين النداعن الأول والرابع للزيني بركات، وكثر الكلام الطب خاصة النساء، اللواتي رحن يهتفن ويصحن: أدام الله أيام الزيني،.. لأنه لبس متعالياً ولا متغرباً، انما يعرف أحوال الخلق، ويقشعر حسمه لذكر المظالم، مأنف تعــذيب الإنســـان، ويركم الصلوات في أوقــاتهــا»، وفي هذا السرادق يتحدث الروائي عن شخصية لها دور أساس في الرواية وهي شخصية «سعيد الجهيئي»، حيث تمثل جانب الطهر والبراءة في هذه الرواية التي سيسبطر عليها عالم البصناصين، وهي شخصية حالمة تريد أن تنعم بالهدوء والاطمئنان النفسي والحب «أه لو يمضني إلى جامع الجسين؛ يشد عمره إلى الياب -الأخضر، لا يفارق الحبيب، يتلو الأذكار ويناجي الشهيد، أه لو يمضى إلى سماح، ينزع خمارها، يضمها كنزاً غالباً وطلمساً وشعراً لم ينشد مثله» (١٥). وفي السرداق الثالث والذي عنوانه «وأوله .. وقائم حبس على بن أبي الجود»، يفضع المستور من حياة ابن أبي الجود، حيث اتضح أن ابن أبي الجود يخفي من الثروة التي نهيها من الشعب مائة وخمسين ألف دينار من الذهب كما وجد عنده باقوت أحمر، وقد أدى هذا إلى ثورة الناس ومطالبتهم بالاشتراك في تعذيبه، وقد كانت وقائم تعذيبه بشعة إلى أبعد المدود، وأقسى أنواع هذا التعذيب إهانته

وإذلاله وطلبه للموت فلا يجده، وفي هذه القسوة إنذار وتحذير لكل من تسول له نفسه بالظلم والجبروت: «أحضروا فلاحاً من المحابيس المنسيين، نزعوا عنه ثيابه تماماً، نظروا إلى على بن أبى الجود، قال الزيني: انظر سافعل بك كما أفعل بالرجل. أظهروا حدوتين ساخنتين لونهما أحمر الشدة سخونتهما، بدأ يدقهما في كعب الفلاح المذعور، نفذ صراخ الفلاح إلى ضلوع على، وكلما حاول إغلاق عينه يصفعه عثمان بقطعة جلد على قفاه» (١٦).

وفى هذه الصورة البشعة فى تعذيب على بن أبى الجود، تظهر النهاية الأليمة والمخزية التى كانت فى انتظاره على يد خلفه بركات بن موسى، وقد بدت رغبة الناس فى التشفى منه واضحة بشكل لافت للنظر، يقول الرحالة البندقى وهو يصف المخلات الأخيرة من حياة ابن أبى الجود: «دفعت الناس حتى اقتريت من عربة مسطحة صغيرة العجلات، يجرها بغلان، فوقها رجل متوسط القامة، يقف فى غير ثبات، محلوق الحاجبين واللحية، كطت عيناه كالنساء، تناثرت بقع حمراء على وجنتيه، فوق رأسه طرطور مثلث متعدد الألوان، له زر طويل، يهتز كلما الرجل وتثنى، إنه يهز وسطه هزأ عنيفاً غير منسق، يستمر الطبل، يميل بمنتصف جسمه الأعلى إلى الوراء، يرعش صدره إرعاشاً قوياً، يعتدل فجأة يبرز مؤخرته إلى الوراء، يرعش صدره إرعاشاً قوياً، يعتدل فجأة يبرز مؤخرته إلى الوراء، يرعش صدره

الوقت تمتد أيدى العامة، تصفعه تضربه، يدفع أحدهم عصا قصيرة بين إليتيه، فوق جبينه يتساقط عرق غزير، يتدلى لسانه، يتفانى الناس فى صفعه وضربه، إذا سقط ميتاً سينال من حوله الحلاق» (١٧).

وينتقل الكاتب إلى السرادق الرابع حيث يجتمع شمل الزينى بركات مع زكريا بن راضى نائبه وكبير البصاصين، بعد صراع وترجس دام بينهما طويلاً، وقد اهتدى كل من الرجلين إلى أن الأفضل لهما أن يتعاونا بدلاً من التناصر، من أجل إحكام قبضتهما وتثبيت مكانتهما في السلطة. وفي هذه الأثناء كانت الدعوة لآل عثمان قد أخذت في الظهور، وبدأ الناس يشكون في مصداقية الزيني بركات وتناقضه الواضع، حيث تظاهر بالعدل وعدم الظلم، وفي الوقت ذاته سمح للتجار باحتكار السلع الفذائية، وعندما كان الناس يواجهونه بذلك كان يحسن الخروج من تلك المأزق فهو شخصية واسعة الحيلة عظيمة الدهاء.

وتناول السرداق الخامس اجتماع كبار البصاصين في أنحاء الأرض وأركان الدنيا الأربعة في القاهرة لتدارس أحوال البصاصة والنظر في الأساليب المتبعة وما يستجد منها، وكذلك تبادل المعرفة والفوائد، وقد أعد هذا التقرير الشامل في ديوان بصاص السلطنة المملوكية الشهاب الأعظم زكريا بن راضي، وهي طرق حديثة جداً وبقيقة للغاية في طرق التجسس على

الناس في المملكة، لكي يقفوا على حقيقة تفكيرهم وما تنطوى عليه نفوسهم.

وفى الواقع لقد كانت الأساليب المتبعة فى البصاصة أشبه ما يكون بما هو معمول به الآن فى المصدر الحديث – كما سيتضح فى الفصل الثالث، جاء فى هذا التقرير: «إننى أرى يوماً يجىء فيمكن للبصاص الأعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ لحظة ميلاده حتى مماته،ليس الظاهر فحسب، إنما ما يبطنه من خواطر، ما يراه من أحلام. بهذا نرصد كل شئ منذ مولده، نعرف أهواءه ومشاربه بحيث نتنباً بما سيفعله فى العام العشرين من عمره مثلاً، فنستطيع منعه أو دعمه قبلها، وإذا ما سيئل إنسان عن الحقيقة الأولية فأتكرها يمكن للبصاص استعادة الموقف كاملاً من الزمن فيواجه به إن أنكر، أرى يوماً يجرئ فيمكن للبصاص معرفة الهمسات، الأهات، تأوهات الجماع بين الرجل وإمرأته، إذا ما جرى حديث بين رجلين فوق قارب يجرى فى النيل أدركه هنا، ويمكننى التدخل فى الحديث عند الوقت المناسب وترجيهه» (١٨).

وقطعاً فإن هذه الوسائل المتقدمة جداً في التجسس، لا تمت بصلة إلى العصر المملوكي بل هي وسائل عصرية سابقة حتى بالنسبة للوسائل التقليدية المعروفة لنا الآن.

ويروى الكاتب بعد ذلك في السرداق السادس عذابات سعيد

الجهينى وآلامه وما يعيش فيه من صراع نفسى آليم بسبب انخداعه هو سائر الناس في شخص المحتسب الذي علقوا عليه أمالهم المعقودة في العدل والحرية، فإذا به يسفر عن وجه لا يعرف إلا البطش والقهر، وإذا به في أحط مراتب البشر، حيث لا يعدو أن يكون عميلاً للعثمانيين .. وفي هذا السرداق تبدو آثار الفجيعة على المصريين جميعهم بسبب دخول الجند الغرباء البلاد، وهتكهم للأعراض وقتلهم للأرواح: «أتى اليوم الذي ترمى البلاد، وهتكهم للأعراض وقتلهم للأرواح: «أتى اليوم الذي ترمى في كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى، في الهواء غمدة، أهى القارعة، وما أدراك ما القارعة، في الهواء زمتة، أهو الدخان الذي يظهر قبل قيام الساعة ؟ الجند الغرباء يفتضون الأبكار على باب جامع المؤيد، عند القبة التي انحنى فوقها مرات، خلع حذاءه، ودخل المسجد العتيد يمالأه خشوع» (١٩).

ويستمر الزينى بركات فى خداع الشباب واستقطاب سعيد الجهينى ومحاولة إعداده وتهيئته للعمل معه، بحجة الجهاد ضد العثمانيين، وفى هذه المرة طلب الزينى من سعيد الإدلاء بأسماء الشباب المجاهد والمكافح لكى يكون منهم جماعة سرية للتصدى للغزو العثمانى «ما نطلبه منك يسير، أن تقدم إلينا أسماء الشباب القادر، الذى لا يتردد بالتضحية بذاته، بنفسه، قدم لنا الأسماء وتحن سنعرف طريقنا إليهم، سنعرف كيف

نقنعهم ونضمهم إلى صفوف الجهاد» (٢٠)

ويتكون السرادق السابع والأخير من صفحات ثلاث وهو بعنوان «سعيد الجهيني. أه أعطبوني وهدموا حصني». وهو عبارة عن مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي سنة ٩٩٣هم، وفي هذه المذكرات نقف على الفصل الأخير من حياة الدولة المملوكية، بعد أن تمكن جنود العثمانيين من حصار البلاد، وإلقاء القبض على طومانباي بعد معارك دامية دارت بين أهل مصر البسلاء وبين جنود الاحتلال، وظهرا للعيان خيانة الزيني بركات بن موسى وعمالته، وأنه لم يجمع الشباب لمقاومة الاحتلال كما زعم «قال بعض المشايخ: إنه الشباب لمقاومة الاحتلال كما زعم «قال بعض المشايخ: إنه أبدى شكاً في مقصد الزيني، خاصة بعد طلوعه إلى القلعة مرات عديدة، وجلوسه مع خاير بك أوقاتاً طويلة، وعلمت أن خاير بك أبدى رضاءه عن الزيني» (٢٠).

وقد صدق ظن الناس وشكوكهم، فقد استمر الزينى بركات في منصبه والياً للحسبة بعد هزيمة المماليك وقيام دولة العثمانيين وأضيفت إليه، مناصب أخرى «يأمر خاير بك بتعيين الزينى بركات بن موسى محتسباً للقاهرة، وكل من له شكوى أو مظلمة عليه بالتوجه إليه، ثم يتوقف المنادى لحظة ويتلوا. أمراً من الزينى تفسه، أصفيت، ينادى المنادى موضحاً: العملة

العثمانية الجديدة حلت محل العملة المملوكية القديمة» (^{٢٢).} وإلى هنا تنتهى أحداث هذه الرواية التى دارت أحداثها فى محراب التاريخ فى عصر سلاطين المماليك .

أسباب استلهام الغيطاني للتاريخ :

الفيطانى مجموعات قصصية متنوعة يقوم بعضها على استلهام التاريخ، كما فى «الزينى بركات» و «التجليات» و «الزويل»، ويقوم البعضها الأخر على تجارب ذاتية وإبداعية، ليس التاريخ أحد مكوناتها، كما فى «شطح المدينة» و «هاتف وغيرها ١٩المغيب» و «خطط الغيطاني»

ومعنى هذا ببساطة أن تجربة الغيطاني في استلهام التاريخ لم تفرض عليه فرضاً، إنما خاض التجربة بوعي شديد، وكانت: له فلسفة واضحة في اتجاهه ذاك نحو التاريخ.

إن بعض الألباء يتجه إلى التاريخ من أجل العثور على مادة حكائية تصلح لأعماله القصصية ولا يملك هؤلاء سوى ذلك، ولكن جمال الفيطانى - ومن خلال أعماله المتعددة والمتنوعة - ليس من هذا النوع، إذ يمتك من الأنوات الفنية ما يؤهلة لكتابة كل أنماط القصة الحديثة. ومن ثم فإن تجربة الفيطانى في استلهام التاريخ، تجربة لها تميزها وتفردها، كما أن لها فلسفتها ووضوح رؤيتها، وليست الصدفة أو الظروف هما اللتان أجبرتاه على خوض هذه التجربة المتميزة.

وإذا بحثنا في أسباب استلهام الغيطاني للتاريخ لوجدنا أن السبب الأساسي بكمن في تفاعله وإحساسه الشديد بالزمن، والزمن بما يملكه من سطوة جسارة ويأس شديد، الزمن الذي بتحول بشكل مثير ومخيف من دالة إلى أذري، الزمن تلك اللحظة الفاصلة بين التحولات المختلفة، يقول الفيطاني: «منذ زمن بعيد وأحد همومي الأساسية قضية الزمن، وكان ذلك أحد الأسباب التي جعلتني أتجه إلى التاريخ بمراحله المختلفة والتاريخ عندي هو الزمن، الزمن الجبار القاهر المحبي المميت في صبرورته الرهبية والذي بحولنا باستمرار إلى الماضي الذي بجلب الذكري والنسبان. منذ زمن بعيد وأنا أتأمل الزمن، وأمعن التفكير فيه، بدءاً من الحركة الميكانيكية البسيطة للثوائي والدقائق والساعات إلى حركة الأفلاك، توالى الليل والنهار، إلى انقضاء السنوات إلى الميلاد والموت، التاريخ عندي هو الزمن المنقضى المنتهى، لا فرق بين لحظة مضت منذ ثوان ولحظة مرت على انقضائها آلاف أو مالايين السنين، كالاهما لا يمكن استعادته، (۲۲).

إن الغيطاني في تعليله هذا عن سبب اتجاهه للتاريخ، يؤمن بالتاريخ لا من حيث هو أحداث ووقائع، ولكنه يؤمن بالتاريخ كمرادف للزمان، والزمان ليس منفصلاً عن الإنسان بشكل أو بآخر، فالإنسان نفسه عبارة عن تاريخ لأن الإنسان له بداية وله

نهاية.

ولأجل هذا كله فإن الغيطاني لا يهتم بالتاريخ المعروف والمتداول، إنما ينصب جل اهتمامه على ما أهمله الزمن ونساه التاريخ «عندما يقف الفيطاني أمام اللحظة الزمنية متأملاً ومتدبراً فهو يكترث أساساً بما لا يكتب، ولا يدون. يبرز لنا ذلك في حديثه عن هزيمة ١٩٦٧، وفي تجربته كمراسل حربي (سنة ٨٦) من الجبهة التي لم يذهب إليها ليبحث عن مواد قصصية، كما يمكن أن يفعل بعض الكتاب، لأن من يذهب بهذه الخلفية، كما يرى الفيطاني، لا يصل إلى شئ. يقول عن هذه التجربة : كما يرى الفيطاني، لا يصل إلى شئ. يقول عن هذه التجربة : والصاخبر، فكل صاخبر تاريخ، لكي أسمع وأرى أنات وأشواق والصاخبر، فكل صاخبر تاريخ، لكي أسمع وأرى أنات وأشواق وسالمحه هؤلاء الذين ننسي أصواتهم، ويتجاهل الزمن ملامحهم» (١٤٠).

إن الإحساس بالزمن، مبعثه الأساس إرادة الإنسان تحدي العدم والفناء، لأن الزمن سرعان ما يتحول من حالة إلى حالة، وفي هذا التحول يكمن الخوف من الفناء، ومن الصيروة إلى اللاشي، ولذلك فالإحساس بالزمن يعد مقاومة للتلاشي والفناء.

لا شك أن الإنسان مولع بالتجديد، ومن ثم فهو يسعى إلى تغيير فى أنماط حياته وسلوكياته، والأدب على اعتبار أنه أحد أنماط الحياة التي تبحث عن التجديد قد نال حظه من هذا التغير. ولذلك فإننا نرى الدعوات الدائمة للبحث عن طرق جديدة فى التعبير وفي طرق القص وذلك من أجل القضاء على الرتابة التي يسببها الثبات والركود.

ولعل هذا التغيير، والبحث عن طريق جديد فى الكتابة الأدبية هو ثانى الأسباب التى دفعت بالغيطانى إلى استلهام التاريخ، إذ تتميز لفة التاريخ عند بعض المؤرخين الأفذاذ بجاذبية خاصة، ففى هذه اللفة ومن خلالها تبصر ملامح عصر وتحولاته، وترصد حياة بأكملها تبعث من جديد.

وقد طرحت الأديبة اعتدال عثمان على الغيطاني سؤالاً عن أسباب توجهه إلى استلهام التاريخ فقالت «ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخي قد استنفد أغراضه؟ أجاب الغيطاني: إني سرت في هذا الدرب طويلاً وقد عايشت المؤرخين، لا بهدف المعرفة أو البحث عن مادة علمية، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية، بل كنت أبحث عن المناخ، وعن اللغة وعن طرائق القصى» (٥٠).

ولعل ما كان يشغل بال الغيطانى، لم يكن يشغل بال الكثير من الأدباء الذين ارتابوا نفس الطريق، إذ كان البحث عن مادة تاريخية صالحة لصنع أحداث رواية هو أكبر همهم، بينما كان شغل الغيطانى الشاغل هو البحث عن الحياة داخل سطور المؤرخين، بل في السطور التي يخفونها، وعن اللغة التي كانت تكتب بها هذه الأعمال ودلالة ذلك العميقة على روح العصر، التي كتبت بها هذه الأعمال، ولم يكن همه البحث عن مادة روائية.

وقد اهتم الغيطانى بكتابات المؤرخين فى العصر المملوكى على وجه الخصوص، وكان لهذه الكتابات أكبر الأثر فى تعميق إحساسه بالتاريخ، ولم يعبأ كثيراً بالتاريخ البعيد، ربما لبعد عهده به، أو لعدم ألفته له، أليس التاريخ هو الإنسان؟ والإنسان إما قريب لنفسك تألفه بسهولة، وإما بعيد عنك تنفر منه؟ بلى إنه كذلك وقد عايش الفيطانى تاريخ مصر المملوكية مرتين: مرة من خلال قراءاته، وصرة أخرى وهو يرى شواهد هذا التاريخ رؤية عيان، من خلال العلاقة الصورية التى تشغل حيزاً مكانياً عيان، من خلال العلاقة الصورية التى تشغل حيزاً مكانياً المتمثل فى المساجد والأسبلة والمزارات التى أبدعها المماليك، ومازالت شاهداً على زمانهم الماضى.

وعلى رأس مؤرخى العصد المملوكى، يجئ ابن إياس فى طليعة المؤرخين الذين رجع إليهم الغيطانى وهو يبحث عن شكل جديد الرواية، وعن لغة خاصة لا تصف ولا تسرد فحسب إنما تشف. ولغة ابن إياس لغة أسرة، حيث استطاعت أن تسجل صورة مصر فى عهد سلاطين المماليك تسجيلاً دقيقاً، ولم يخل تصويره الواقع من الإثارة والمتعة بسبب ما تمتع به تأريخه من عناصر القص والخيال، وقد تميز ابن إياس بأنه جمع فى خططه

وحولياته «بين كتابة الأحداث بشكل تسجيلى تاريخى، وبين الصياغة الأدبية لها، فكان يسجل الأحداث سنة بسنة وشهراً بشهر ويوماً بيوم في شكل تقارير شاملة للوقائع السياسية الهامة في دولتهم، وعلى رأسها الولاية والحسبة والوزارة وييت المال والأحوال الاقتصادية، ومظاهر الحياة الاجتماعية، والظواهر الطبيعية، وأخبار العلماء والأدباء والشعراء، مع نقد الحكام وكبار موظفي الدولة بجرأة وشجاعة» (٢٦).

إنن فقد دفع ابن إياس لرسم هذه الصورة لمصرحبة الشديد لترابها واندفع بصدق ليرسم صورة روائية جميلة أقرب إلى فن الرواية منها إلى علم التاريخ .. ولعل هذه الطريقة التى اتبعها ابن إياس في تأريخه هي التي أسرت جمال الفيطاني، وحدت به إلى تلبسها ومحاكاتها، أثناء بحثه عن قوالب فنية جديدة للرواية العربية، سواء كانت هذه القوالب على مستوى المضمون.

والحق لقد كان لابن إياس أكبر الأثر في جذب عدد كبير من الأدباء إلى معرفة أسرار اللغة التاريخية وأهميتها، ومن بين هؤلاء الأدباء جمال الغيطاني، الذي دفعه بحثه عن الجديد إلى اكتشاف هذه اللغة والاهتداء إليها.

ولعنه من أسباب اتجاه الغيطاني إلى التاريخ، التشابه الشديد بين أحداث التاريخ في بعض العصور، فما حدث

بالأمس يحدث اليوم مع اختلاف في تفاصيل الأحداث.

لقد عاشت مصر في فترة الستينيات في ظروف أشبه ما تكون بما كانت تعيشه في أواخر عهد سلاطين المماليك، حيث أدت عوامل الفساد وسوء الحكم في العهدين إلى وقوع هزيمة نكراء، كان لها أكبر الأثر في تغيير ملامح مصر. كانت الهزيمة الأولى على يد العثمانيين ١٩٥٧م، بينما كانت الهزيمة الأكبر على يد إسرائيل سنة ١٩٦٧.

وحيال هذا التشابه الكبير، في الظروف وفي عوامل السقوط وجد الفيطاني نفسه يلجأ إلى تاريخ ابن إياس، متضامناً معه في رفضه الشديد لصانعي هذه الهزيمة، ومعزياً نفسه بلجوئه إلى أحضان تاريخ ابن إياس. يقول الغيطاني «لقد أسرني ابن إياس، ولو عشت في زمنه لكتبت ماكتب، وكتابه كتاب ضخم، قرأته للمرة الأولى، وبعد هزيمة ١٩٦٧م أعدت اكتشاف، لأنه عاش في حقبة تاريخية تشبه، في كثير من الجوانب، الحقبة التي عشناها قبل ١٩٦٧م وبعدها، فقد شهد ابن إياس هزيمة مصر أمام العثمانيين، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل» (٢٧) مما سببق نتبين أن الزمن بصيرورته الرهيبة كان من أقوى الأسباب التي جعلت الغيطاني يتجه إلى التاريخ، كما كان البحث الدوب عن طريقة جديدة في الكتابة الروائية هو ثاني البحث الدوب وكذلك التشابه الكبير في ظروف مصد في

العهدين، السملوكي والمعاصر، جذب الكاتب بشدة إلى إقامة علاقات متوازية مع هذا الواقع من خلال إسقاط هذا الماضي على الحاضر.

غبرأن اللافت للنظر حقأ هو استلهام الفيطاني للتاريخ في العمير المملوكي، وهذا العصير متأخر نسبياً عن العصبور السابقة، وعزوف عن الكتب التي بعرف عنها الرسوخ في: التدوين، وفي هذا محاولة من الكاتب لرفض الواقع المألوف، فالطبري وابن كثير وابن الأثير مثلاً، انصب اهتمامهم – في أغليه - على ذكر الأشخاص المرموقين والخلفاء، وأهل المنصب والسلطان، ولم يهتموا بصانعي التاريخ الحقيقبين، وهم عامة الشبعب ويسطاء الناس، بينما كان «يدائم الزهور في وقائم الدهور» لابن إياس، والعديد من كتب التاريخ في العصر المملوكي، تهتم بهذه الحياة البسيطة، التي كان أبطالها من المغمورين وخاملي الذكر، «كان ترحالي في تاريخ مصر المملوكية والاسلامية عاماً. ولكني بعد عام ١٩٦٧ عدت لأصبغي من جديد إلى مؤرخ مصرى سبق أن استوقفني صوته الفريد الفني، الشجي، إنه مصمد أصمد بن إياس صاحب «بدائم الزهور في وقائم الدهور». كان دليلي ومرشدي أبن إياس، شدني بيساطته وتلقائيته واهتمامه بتدوين ما جرى لبسطاء الناس، هؤلاء الذين تسقط سيسرتهم بين سطور الصوليات

والمدونات»^{(۲۸).}

وكما يتميز ابن إياس باهتمامه بتدوين حياة البسطاء من الناس، فإنه كان يتميز بطريقته الفريدة في التعبير، وفي طرائق القص، أي بلغته الخاصة، وهذا هو ما جذب الغيطاني إضافة لما سبة..

وقد وصل الفيطاني إلى حالة من التأثر الشديد بابن إياس، بحيث يمكن القول: إن أسلوب ابن إياس أسر جمال الفيطاني، ولم يستطيع الفيطاني أن يتحرر منه في كثير من رواياته، حتى تلك التي لا تقوم على استلهام التاريخ. يقول الفيطاني «من ابن إياس تشريت أسلوبه الدافئ البسيط التلقائي الذي يأتي بصياغات جميلة، وهو لا يقصد الصنعة في الصياغة، وكان ذلك حلاً فنياً أمامي لتكسير رتابة السرد التقليدي وعادية الجملة، كذلك طريقة الرواية وقص الحدث القائم على السياطة» (٢٠).

والحق أن هذا الاتجاه يطرح سنؤالا مهماً حول إمكانية الاستفادة من طرائق القص العربي، عند ابن إياس وغيره من المؤرخين، في أعمالنا الروائية المعاصرة، بدلاً من استعارة قوالب أجنبية جاهزة بعيدة كل البعد عن تراثنا وحضارتنا.

ولعل الله ييسر دراسة هذه المسالة في الفصل الرابع، الذي عقدته ادراسة الجوانب الفنية والأدبية في روايات جمال الفيطاني، وإسهاماته في اكتشاف – وليس خلق – نوع جديد من الكتابة السردية تقوم في الأساس على محاكاة لغة الاقدمين، والاستفادة من تجربتهم في الحكي والقص .

براعة الغيطاني في استلهام التاريخ :

سبقت الإشارة إلى لكتاب الذين استهلهموا التاريخ في أعمالهم الروائية، ينحصرون في نوعين اثين.

النوع الأول: وهو الذي يبحث عن مادة روائية في خـضم الأحداث والوقائم التاريخية،

النوع الثانى: وهو الذى يبحث عن طريقة جديدة الرواية، فهم لا يهتمون أساساً بالأحدث التاريخية بقدر اهتمامهم بطرائق التعبير والقص، وهذا النوع من الكتاب يمتلك رؤية خاصة والسفة تجاة استلهام التاريخ.

والغيطانى كواحد من هؤلاء الكتاب ينتمى إلى النوع الثانى، الذى لا يقف عن حدود الحصول على المادة التاريخية، ولكنه يطمح إلى غاية أكبر، تتلخص فى سعيه الدائم والدعوب من أجل إعادة اكتشاف مساحة خصبة فى تاريخ القص العربى، وهذه الخاصية لم يلتفت إليها كثير من الأدناء، وقد ساعده فى هذا الاتجاه إحساس مرهف بالتراث وثقافة واسعة متعلقة بهذا التراث « فثقافة الغيطانى التراثية، وحسه بحركة الواقع، ومزجه بين ما ثقفه من نجيب محفوظ، وما تعلمه من الروايات الحداثية، يؤهله لهذا الضرب من الكتابة الروائية، والتى تهدف إلى تقديم يؤهله لهذا الضرب من الكتابة الروائية، والتى تهدف إلى تقديم

قطاع كامل من المجتمع في تفاعله مع القطاعات الأخرى، بصورة تكاد تجعل منه الروائي الوحيد في جماعته الذي ينتمي بشكل أو بآخر إلى مدرسة نجيب محفوظ، ولكن مع قدرته على أن يظل مختلفاً قادراً على إعلان قسماته الخاصة» (٢٠) إن قيمة استلهام التاريخ لاتكمن في إعادة صياغته صياغة حرفية، بل تكمن هذه القيمة الكبرى في الصورة الجديدة والمعاصرة التي يقدم بها هذا التاريخ ، وفي قدرة الروائي على الإضافة إلى هذا التاريخ بما يمتلكه من أدوات فنية، تتيح لهذا التاريخ البعث من جديد .

والغيطاني في هذه الناحية لمسته المتميزة وبصمته المعروفة، فهو في استلهامه لتاريخ ابن إيتس لم يستنسخ هذا التاريخ، كما أنه لم يمسخه، إنما أعاد بث الروح في هذا التاريخ، بعد أن أمسك بخيوط المفارقة والمشابهة في النص التاريخي باعتباره الأساس الذي أقام عليه الروائي، وفي رواية الزيني بركات التي تحاكي النص التاريخي الأصلي.

وفى الفصل الثالث تحدثت عن براعته فى إسقاط هذه المقبة التاريخية على واقع مصر فى الستينيات، وقدرته على الاحتفاظ بخصوصية النص التاريخي، فلا حاجة لإعادته.

ولكنى أود أن أثبت في هذا المقام أن الغيطاني، وهو يستلهم تاريخ ابن إياس، كانت له إضافاته واختلافاته مع النص

الأصلى، وهذه الاختلافات والإضافات لم تأت اعتباطاً إنما كانت بقصد من المؤلف لإبراز حقائق معينة كما سيتضح داخل الدارسة.

فالزيني بركات بن موسى، شخصية حقيقية لعبت بوراً هاماً في حياة مصر في عصر سالطين المماليك، وقد ترجم لحياته المسؤدخ المسعسروف ابن إياس، في «بدائع الزهور في وقسائم الدهور». «وتضمنت هذه الترجمة لحياته إدانته الصريحة والمباشرة، ووصفه بالظلم والجيروت، فالزيني بركات مثارً هو الذي قام على تعذيب أحد الأشخاص واسمه بدر الدين بن مزهر»، في زمن السلطان الفوري، يسبب إغضبابه للسلطان، . وقد علق ابن إياس على هذه الواقعة بقوله «وكان هذا من مقت الله تعالى في حق بدر الدين بن مرهر، وقيد روى في بعض الأخبار أن الله تعالى بقول: إذا عصائي من بعرفني سلطت عليه من لا يعرفني «(٣١) هذه هي صورة الزيني في نظر ابن إياس ، ولكن الفنطاني وهو يبحث عن المعاصرة لا يكتفي يهذه الصورة، إنما يصور الزيني بركات شخصاً انتفاعنا انتهازياً، يستغل دهاءه الشديد في الحصول على المناصب الرفيعة ، كماأنه على قدر كبير من الخيانة والعمالة، حيث خان الدولة المملوكية، وهذه الصفات (الانتهازية ـ النفعية ـ العمالة ـ الخيانة - المداهنة) أقرب إلى روح العصر، مع الاحتفاظ بصدق النص

التاريخي في حدود الهيكل العام، فالإنسان الذي لا يعرف ربه - وكذلك (كان) الزيني - ليس بمستبعد عليه أن يتصف بهذه الصفات ، التي تخدم رؤبة الكاتب .

ولا تقف رؤية الكاتب عند صدود إدانة الزينى بركات، إنما تتجاوز ذلك لإدانة عصر بأكمله، فالعصر الذى يظهر فيه الزينى، وينطلى على أهله خداعه بهذا الشكل ، لا شك أنه عصر يموج بالفساد والتفكك، ولذلك فإن الهزيمة كانت نتيجة مباشرة لهذا الضعف، والغريب أن الهزيمة تؤثر، أول ما تؤثر، في الشعب الذى يصنع بسلبيته وتراخيه هذه الهزيمة.

وساعرض – في هذا الفصل - بالتفصيل لبعض الاختلافات بين النص التاريخي عند ابن إياس، والنص الروائي عند جمال الفيطاني، وأسباب هذه الاختلافات، وكذلك ساتحدث عن تضمين الفيطاني لصفحات كاملة في روايته من «بدائع الزهور في وقائع الدهور» . ولكن ما يهمني الآن هو الحديث عن الجوانب التي تبرز براعة الكاتب في استلهامه لتاريخ ابن إياس. لقد استطاع الفيطاني أن يرسم صورة بقيقة وشاملة لأواخر المملوكي، وذلك من خلال اختياره لحقبه زمنية معينة (١٩٣ – ١٩٣٣م) شهدت على انقضاء عصر كامل، وهذه الصورة شملت عادات المصريين وتقاليدهم، ولفتهم وروحهم، «وقد صدور الروائي الأسواق الشعبية والباعة والعادات

الاجتماعية في زمن المماليك، تصويراً واقعيا وتاريخياً صادقاً، ونقل على ألسنة الناس والباعة والتجار، ردود أفعالهم لدى ظهور موكب الزينى بركات، التي تتراوح بين التأييد والمحبة والرفض والكراهية والشك في أمره والرعب والخوف، واستخدم أيضا الأمثال الشعبية مثل «الحق يا متعوس إلا علقوالك فانوس» (٢٧) وهذه الصورة الشاملة والدقيقة للعصر المملوكي، زاد من روعتها وبراعتها اللغة التي سجلت بها، حيث مزج الروائي بين اللغة التراثية وما تشتمل عليه من تقارير ونداءات وتوثيق، وبين اللغة الأدبية الحديثة وما تحتويه من تكثيف في الوصف وتصاعد في الأحداث الدرامية «وقد صور الروائي مالامح هذا التدهور والانحلال، وتصويراً شعرياً وبصدق تاريخي يتفق مع تصوير ابن إياس لسنوات احتضار نظام المماليك» (٢٢)

لا شك أن أهمية رواية الزينى بركات من حيث إنها رواية تستقى مادتها من التاريخ ترجع إلى أن الرواية كتبت عن فترة من أهم الفترات التى عاشتها مصر، وصورت الرواية أحوال المجتمع المصرى في القرن السادس عشر بشكل وثائقي أقرب إلى لفة العصر المملوكي ولذلك فقد امتلات الرواية بالنداءات والمراسيم والرسائل والتقارير والفتاوي. وهذه الأشياء هي التي قام عليهاهيكل الرواية وبناؤها.

«ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من

الروايات التاريخية فى أنه يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي، فجمال الغيطاني يحاكى قول ابن إياس التاريخي، أى أنه لا يلجأ إلى استخدام «محتوى» تاريخي في لغة عصره، بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة» (٢٤).

ولذلك فإن بعض النقاد يرون أن الغيطاني على الرغم من اعتماده على نص ابن إياس التاريخي إلا أنه قد استطاع أن يحاكي الواقع المعيش، بتنويعاته ونقلاته المختلفة في الزمن ببراعة شديدة «فالغيطاني يلجأ إلى التاريخ ليكتب الواقع التاريخي، فاللجوء إلى التاريخ في هذا السياق مرتبط بمعطيات الواقع الذي ينتج الكاتب نصه في إطاره، ومن خلال شروطه، ذلك أن الكاتب يلجأ في وضعية القهر ومصادرة الرأى الآخر إلى وسائل بنائية مراوغة مزدوجة الدلالة، وقد لجأ الغيطاني إلى الرمز في الزيني بركات» (٥٠). هذا الرمز الذي اعتمد عليه الغيطاني هو الذي أعطى لروايته كل هذا البعد والاهتماء.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض النقاد لا يرون في رواية «الزيني بركات» أنها رواية تاريخية، بل هي أسلوب جديد استحدث الغيطاني في كتابة القصة «ليس هو القصة التاريخية، فما أكثرها في أدبننا الحديث، ولكنه «القصة – التاريخ» أي القصة التي يعرض في

إطار قصة. لا تخرج منها بإحساس بتاريخ فحسب أو بإحساس بقصة تاريخية أو بإحساس بتاريخ قصصيي. وإنما تخرج منها بقصبة ذات عراقة، قصبة ذات عطر تاريخي، لا هي بالتاريخ المعروف ولا هي بالقصة المعروفة، بل بكاد التاريخ فيها أن يكون فقداً للتاريخ أو غرية فيه» (٣٦). ولعل هذا التحليل للأستاذ محمود أمين العالم - في نظري - يعد ضرباً من اللعب بالألفاظ والتقسيمات التي تشبه تقسيمات الفلاسفة، فلماذا لا يطلق العالم على هذا الشكل الذي كتبه الفيطاني «رواية تاريخية» وإنميا يقول «الرواية – التاريخ»؟ أحسب أنه لا فرق بين التعبيرين بل الأولى بالاختيار هو الأول لما فيه من شيوع واتفاق مين أوسياط الدارسيين، ومباذكره العبالم من تحليل تصبحيح، وبنطيق على مانسميه بالرواية التاريخية. وكذلك فإن د. سامية أسعد تضيف: «الزيني بركات» رواية - لا رواية تاريخية -كتبها جمال الغيطاني في عام ١٩٧٠م أي بعد وفاة جمال عبد النامير مناشرة» (۲۷).

وفى نفى د. سامية أسعد صفة الرواية التاريخية عن «الزينى بركات» إثبات لما سبق أن أشرت إليه، فهى ليست رواية تاريخية بمعنى أنها لا تستنسخ التاريخ ولا تقوم على أساس محاكاته محاكاة حرفية، إنما تعيد إنتاج التاريخ وتضيف إليه، بما يتلاءم مع الطبيعة التي من أجلها أبدع المؤلف روايته.

«الزينى بركات» بين المؤرخ والآديب:

يعد كتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس المصدى، من الكتب الموسوعية التي ترصد حركة المجتمع المملوكي وآثاره الاجتماعية والسياسية في مصر، وقد اهتم ابن إياس – كما سبق – بذكر تفاصيل الحياة اليومية، والترجمة لبسطاء الناس والمهمشين، على غير عادة الكثير من الكتب والموسوعات التاريخية، وقد صور ابن إياس هذا المجتمع في أسلوب أدبى مميز بعفوية وتلقائية.

وفى بحثه عن شكل جديد الرواية العربية، اهتدى الغيطانى إلى ملامح هذا الأسلوب وقسماته الخاصة عند هذا المؤرخ، ومن ثم فقي قام نصه (اللاحق) على أساس محاكاة نص ابن إياس (السابق)، غير أن هذه المحاكاة لا تعنى التطابق الأصلى، وقدرته على تجسيد الواقع من خلال التقاط وجمع الصور المتشابهة بين الماضى والحاضر في ازدواجية أدبية تاريخية. ومن الطبيعي أن يكون هناك اتفاق واختلاف في الأحداث وفي طريقة رسم الشخصيات وفي العمل كلية، ببين الأديب والمؤرخ، على أساس اختلاف كل منهما في الفاية والهدف. فما هو حجم هذا الاختلاف والاتفاق؛ وكيف رسم كل من المؤرخ والأديب شخصياتهما وأحداث كتاباتهما؟!

إن شخصية الزيني بركات من الشخصيات الهامة التي ورد

ذكرها عند ابن إياس في كتابه السابق، وقد أفرد لها صفحات كشيرة من كتابه الموسوعي، وبخاصة في الجزئين الرابع والخامس، وهذان الجزآن ينكران الأحداث الواقعة ما بين عامي ١٩٠٨هـ – ١٩٢٨هـ. وهي نفس الفترة التي شهدت ظهور الزيني بركات وذيوع صبيته وانتشار أمره بين الناس، وتقلبه في المناصب. يقول ابن إياس «والزيني بركات هو الحاج بركات بن موسى، وكان أبوه موسى من العرب، وأمه تسمى عنقا، ثم بقي ركاب الملك المؤيد أحمد بن الأشراف أينال، فاستقر برددار السلطان، ومتحدثاً على جهات البهار وغير ذلك من أمور المملكة عوضاً عن على بن أبي الجود، وهذا هو أول ظهور بركات بن موسى، واشتهاره في الرياسة، فعظم أمره جداً وصار معدوداً من أعيان مصر، وتزايدت عظمته من بعد ذلك حتى كان من أمره ما سنذكره في موضعه، فكان يقال في هذا المعنى:

هذا الزمان على ما فيه من كدر على انقىلاب لياليه وأهمليه غدير ماء قبراحي في أسافله أشخاص قوم قياماً في أعاليه وكان بركات موسى من جملة صبيبان البزادرة، الذين يحملون الطير على أيديهم، ثم إن السلطان سلم على بن أبى الجود إلى الحاج بركات بن موسى ليعاقبه ويستخلص منه الأموال في شوال سنة ٨-٨هـ» (٣٨).

وذكر ابن إياس ترجمة وافية الزيني بركات، حيث وصل

الزينى بركات إلى أرفع المناصب فى أواخس حياة الدولة المملوكية وأوائل قيام الدولة العثمانية، على الرغم من انتمائه إلى أسرة فقيرة مغمورة. وإلى هذا الحد يبدو هذا الكلام عادياً ومقبولاً، إذ إن الحصول على المكانة الرفيعة والمناصب العليا، ليس حكراً على أولاد النوات، ولكن يستوى فى ذلك الفقير والغنى بشرط التميز والاختلاف فى الطبائع والقدرات، ولكن ابن إياس، كما هو واضع من هذه الترجمة لا يتحدث عن الزينى بركات على أساس ذهائه العجيب، ونفاقه الذى أوصله إلى هذه المكانة. ولكن حديث ابن إياس جاء فى شكل تعريض وتلميح «ترايى فى ولكن حديث ابن إياس جاء فى شكل تعريض وتلميح «ترايى فى أسافلة أشخاص قوم قياماً فى أعاليه».

وفي إحدى المرات التي استقبل فيها عامة الناس الزيني بركات بن موسى، يقول ابن إياس « فارتجت القاهرة للزيني بركات بن موسى، يقول ابن إياس « فارتجت القاهرة للزيني بركات في تلك الليلة، وكانت من الليالي المشهودة، وأطلقوا له مجامر بالبخور بطول الطريق، وكان ذلك يعادل المواكب السلطانية، وكان الزيني محبباً للناس قاطبة، فارتفعت له الأصوات بالدعاء، وكان له سعد خارق لم يقع لفيره من الناس في أحد من الأعيان قبله، منها الحسبة الشريفة، واستدارية في أحد من الأعيان قبله، منها الحسبة الشريفة، واستدارية الذخيرة وغير ذلك من الوظائف» (٢٩).

إن هذه الشعبية الجارفة التي كان يتمتع بها الزيني بركات، وهذا الحب الشديد من الناس، نتج عن طريق تخطيط دقيق ومحكم من الزيني وأعوانه، حيث سخر الأجهزة الخاضعة لسيطرته للترويج لعدله وتعاطفه مع الفقراء، ومحاربته للظلم والغش وغير ذلك، وقد ظل الزيني بركات على هذه الصورة في عيون الناس، إلى أن دخل العثمانيون القاهرة وهزموا المماليك، فاستبقوا الزيني بركات بل أسندت إليه من المناصب ما جعله الحاكم الفعلي للبلاد «وأخلع نائب السلطان العثماني على الزيني بركات بن موسى، وقرره مدير المملكة وناظر من الوظائف الحسبة الشريفة وناظر الذخيرة الشريفة وناظر البيمارستان المنصوري، وغير ذلك من الوظائف فتزايدت عظمته البيمارستان المنصوري، وغير ذلك من الوظائف فتزايدت عظمته واجتمعت الكلمة فيه وصار عزيز مصر في هذه الأيام، فتوجهت الناس إلى بابه لقضاء حوائجها، وصار هو حاكم البلد» (4).

كانت هذه هى أهم ملامح شخصية الزينى بركات بن موسى، كما صبورها المؤرخ المصرى ابن إياس المعاصد له، وفي هذا التصوير شهادة على حقبة تاريخية بأكملها، استطاع ابن إياس أن يصور لنا قطاعاً هاماً من المجتمع أنذاك، بشكل وثائقى لا تنقصه الدقة ولا الحبكة القصصية.

وفى تسجيل ابن إياس الدقيق لحياة الزينى بركات وعصره، إضافة إلى الدقة والحبكة القصصية، روح الباحث المتعمق الذي يحسن عرض قضاياه ويغوص فى أعماق المسائل مع قدرته على التحليل ومنطقة الأحداث. فصورة الزينى بركات عنده فيها شئ من التسلسل والمنطقية، وتسير الأحداث ساعة بساعة، مع الشمول واستيعاب كل الأحداث الهامة دون تجاوزها. فهو يتحدث عن الزينى وعن توليه للحسبة، ثم فصله منها بسبب شكاوى الناس المتكررة السلطان، ثم عودته ثم عزله وهكذا حتى يثبت أمره ويعظم أمره جداً فى بداية حكم العثمانيين. وهذه الدقة – بلا شك – هى إحدى مهام المؤرخ الذى يرصد حركة مجتمع يوماً بيوم، ولكن كيف تناول الروائى هذه الأحداث؟ هل متناولها بنفس الدقة وبهذا التسلسل وبهذا الشمول؟

وقبل الإجابة على هذه التساؤلات تجدر الإشارة إلى ما سبق، وهو إن الروائى الذى يستلهم التاريخ فى أعماله الروائية ليس مطالباً بمحاكاة هذا التاريخ محاكاة حرفية، لأن هذا العمل خارج عن مهمته الاساسية، وقمين بالمؤرخ لا بالأديب، ولذلك فلا غرو أن رأينا الغيطاني يصور شخصيته على شكل فيه اختلاف في بعض الأحداث التاريخية كما هي عند ابن إياس. وقد نشأ هذا الاختلاف من رغبة الروائي في إضفاء طابع المعاصرة على روايته، ونفي صفة التاريخ «البحت» عنها، ولعل الذي يعطى للأديب بعض هذا الحق في الاختلاف مع النص التريخية الوائي تعطيه الحرية في التاريخية الحرية في التحرية في

الانتقاء «الواعي» من أجل إبراز مضامين معينة كما تتبح له التحرك بحرية والتحوير في النصوص التاريخية بما بفيد عمله الإبداعي «فأعمال الغيطاني - وهي تنطلق في جزء منها من التاريخ المملوكي ومن كتابات المؤرخين وبالأخص ابن اباس -تتفاعل مع بعضها البعض، بل ويحول بعضها الآخر عن طريق إدخال بعض التحويرات والتغييرات، التي تيرز لنا كون الكاتب لا يرمى إلى كتابه رواية تاريخية كما يذهب البعض إلى ذلك. ولكنه بأخذ المادة التاريخية ويحولها وبعيد بناها» (٤١)، أي بنتج نصاً حديداً في ضوء وعلى هدى النص التاريخي فحسب. إن بدء ظهور الزيني بركات على ساحة الأحداث كما يشبر ابن أياس كانت سنة ٩٠٨هـ، بينما يجعل الغنطاني هذه البداية -سنة ٩١٧هـ، والفيطاني - كما سبق - من الروائيين الذي يتعاملون مع التراث بوعي، ومن ثم سننفي عنه شبهة الخطأ والخلط بين التواريخ وسنفترض تعمده ذلك. ومن ثم فنحن نسبال عن السبب الذي جعل القبطائي بتعمد تجاهل هذه المعلومة التباريخية البسيطة وتجاوزها، وفي رأيي أن ذلك راجع إلى طبيعة الحبكة الفنية، التي اقتضت من المؤلف إبران شخصية الزيني بركات على أنها شخصية أسطورية، وصلت إلى قمة المناصب في زمن قياسي. «إن الغيطاني يغير السنة فيجعلها ٩٩٢هـ عوض ٩٠٨هـ كما جاء في بدائع الزهور، ورغم أننا لا

نملك تفسيراً دقيقاً لهذا التغيير الذي أدخله جمال الغيطاني على تاريخ ابن إياس، إلا أننا وبالا ستناد إلى عملية تأويل نرى أن الأمر تبرزه رغبة الفيطاني في التقليل من عدد السنوات التي تفصل بين بداية صعود الزيني سنة ١٩٩٣هـ ووصوله إلى أوج سطوته سنة ١٩٩٤هـ كما يقرر ذلك المؤرخ الإيطالي: «سمعت اسم الزيني يتردد كثيراً، ويبدو أنه شخص خارق للعادة» وهو ما يؤكد على الصعود المفاجئ والباهر لهذا الموظف» (٢٤) وكذلك فإن احتفال الفيطاني بالزمن – على اختلاف أوقاته وبعدها – على درجة واحدة من الاهتمام، إذ إن العبرة في الزمن بصيرورته العجيبة، وسواء كانت السنة هي ١٩١٣هـ أم ١٩٨٨ مفي وحمل في طياته أحداثاً ووقائع.

وإذا كان ابن إياس قد اهتم بتفاصيل حياة الزينى بركات وبسيرة حيات، فإن الفيطانى قد سلط الضوء على جوانب معينة يمكن القول بأنها الإطار العام لحياة الزينى، ولم يهتم بالتفاصيل الأخرى كعزله مرة بعد أخرى، وهذا الانتقاء أيضاً نابع من موقف الكاتب ووعيه بموضوع الكتابة فهو لا يهدف إلى ترجمة لشخص لشخصية الزينى بركات، إنما يهدف إلى رسم صورة شخص انتفاعى وانتهازى استطاع الوصول إلى أرفع المناصب في زمن قياسى، بدون جهد أو عناء وبغير استحقاق كما أنه يكتب عن

عصر بأكمله ومجتمع متكامل.

وإذا نظرنا إلى جهاز البصاصين، وهو ما سنتعرض له بالتفصيل في الفصل الثالث، لوجدنا أن هذا الجهاز الخطير بقيادة زكريا بن راضى كبير البصاصين، لم يكن بهذا التنظيم الدقيق في الواقع، ولكنه جهاز عصرى، أبدعه الغيطاني، وذلك لإعطاء الرواية صبغة معاصرة.

وتعتبر شخصية سعيد الجهينى الطالب الأزهرى الواعى المثقف، أحد أبرز الاختلافات بين النص التاريخي والنص الروائي، فهي شخصية لا وجود لها في النص التاريخي، لجأ الروائي إلى خلقها فنياً لتكون معادلاً موضوعياً للرفض والثورة، والمعارضة الواعية.

وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية على بن أبى الجود حيث تحدث عنه المؤرخ ابن إياس باستفاضة وذكر تفاصيل حياته، منذ الطفولة حتى إسناد منصب المحتسب إليه وسيرته بين الناس بالظلم والجور «فلما تسلطن الغورى حظى عنده وطاش وجزى منه ما تقدم نكره، وجار على الناس حتى أخرب ثفر الإسكندرية ودمياط وبندر جدة، وغير ذلك من الثغور بسبب مصادرات التجار، فتلاشى أمر الثغور والبنادر من يومئذ وتضاعف أمر المكوس جداً حتى تجاوزت الحد في ذلك، فهابت الناس على بن أبى الجود قاطبة وصارت له حرمة وافرة

يمصر»(٤٣).

ويصور ابن إياس ما وقع في قلوب الناس من رعب وفرع بسبب تجبر على بن أبى الجود، ومانتج عن هذا الفزع والرعب من فوضى واضطراب في حركة الحياة والناس: «فأظهر على بن أبى الجود الظلم الفاحش بالديار المصرية، فكأن الناس على رؤوسهم طيرة منه، ودخل في قلوبهم الرعب الشديد بسببه، فكان العبد يرافع سيده، ويشكوه من باب على بن أبى الجود، فينصف العبد على سيده، وكذلك المرأة إذا تخاصمت مع زوجها تشكوه من باب على بن أبى الجود، ومن كان له عدو يشكوه من باب ويكذب عليه (33).

واضح أن سلف الزينى «على بن أبى الجود» قد بلغ ظلمه حدا لا يطاق، ومن ثم فإن الناس لم يتحملوه ولم يطيقوه ولذلك فقد عزله السلطان وولى مكانه الزينى بركات، ووكل إليه تعذيب ابن أبى الجود ابن أبى الجود أبى البحود بيصف ابن إياس مشهد تعذيب ابن أبى الجود بأمر السلطان «وفى يوم الاثنين عشرينه، رسم السلطان بشنق على ابن أبى الجود، فشنق على باب زويلة، واستمر معلقاً ثلاثة أيام، لم يدفن حتى نتن وجاف ثم نزلوا به ودفن ولم يرث له أحد من الناس» (ما).

وقد لجا الفيطاني أيضاً إلى تغيير السنة التي فيها إيقاف على بن أبي الجود عن العمل، فجعلها ٩٠٢هـ بدلاً من ٩٠٨هـ كما هو في الأصل، والسبب في ذلك هو التغيير الذي سبق وأن قام به الغيطاني في بدء ظهور الزيني بركات بن موسى، وذلك حتى تكون الأحداث منطقية، لأن بدء ظهور الزيني بركات كان إيذاناً بنهاية على بن أبى الجود. وهو تغيير مستساغ ومقبول في كلتا الحالتين. إذ إن الروائي لا يحفل كثيراً بالصدق الحرفي للتاريخ إنما يعيد إنتاج هذا التاريخ من خلال تصور معين ورؤية جديدة.

وكذلك فقد صور الفيطانى الفترة التى قضاها على بن أبى الجود في الحبس تصويراً امتاز بإضفاء الرهبة على وسائل التعذيب المتبعة آنذاك، فقد ظل على بن أبى الجود في الرواية نحو عامين في السجن، ذاق خلالهما شتى أنواع التعذيب البدنى والنفسى، وتجرع مرارة الذل والإهانة، بينما هو في واقع الأمر قد قضى بضعة أشهر، بعدها لقى جزاءه ومصيره.

وقد طالت مدة حبس ابن أبى الجود فى الرواية، رغبة من الروائى فى إظهار بشاعة جهاز الأمن والسلطة الذى قام على تعذيب على بن أبى الجود، والمتمثل فى المحتسب الجديد الزيني بركات، والذى كان يظهر عكس ما يبطن، حيث كان قاسياً جباراً. وإبقاؤه لعلى بن أبى الجود فى السجن سنتين قبل إعدامه، وأخذ أقواله فى هذه المدة يدل على مدى القسوة التى كان يعامل بها السجناء، كما أن فى هذه المدة إيلاماً

نفسياً السجين، حيث يقضى كل هذا الوقت في مهانة وعذاب . جسدى ونفسى كبير.

وإذا كان ابن إياس قد صور شخصياته وترجم لها بشكل فيه انفصال في الأحداث وعدم تتبع للحدث الواحد، فقد نسج الفيطاني من هذه الأعمال المنفصلة رواية لها بداية ونهاية، وفيها كم هائل من الأحداث والدرما.

ومن هذا كله نخلص إلى أن الروائى الذى يستلهم التاريخ فى أعماله الروائية، لا بأس بإضافته لهذا التاريخ، لأنه فى الأصل لا يستنسخ التاريخ، لا بأس بإضافته لهذا التاريخ، لأنه فى الأصل لا يكتب «رواية» تتعلق بالتاريخ يخلق دلالة جديدة. ذلك أن المؤرخ ابن إياس يمارس عمله التاريخي موصولاً بهاجس استخلاص «عبرة المدت»، أما الغيطاني وهو «يتعلق» بإبن إياس فعنده هدف آخر يزدوج إلى كتابة نص جديد وتقديم دلالة جديدة: نجد النص الجديد في «الرواية» كما يتضع من خلال الخطاب الذي ينهض على تحويل مادة الضطاب الروائي. وهنا لابد من التشديد على أن مكمن «نوعية» النص نجدها في الخطاب «كطريقة» على أن مكمن «نوعية» النص نجدها في الخطاب «كطريقة»

محاكاة بدائع الزهور:

على الرغم من وعي الغيطاني في استلهامه للتاريخ، ووضوح الهدف والغاية من هذا الاستلهام، إذ يقوم استلهام الغيطاني للتاريخ على الإضافة إلى النص الأصلى، وإقامة علاقة مزاوجة بين الماضي والحاضر، من خلال إسقاط ذلك الماضي على الواقع المعيش. أقول على الرغم من ذلك فإن الغيطاني قد تأثر بابن إياس بشكل كبير وواضح، لدرجة أن الغيطاني قد ضمن صفحات كاملة من بدائع الزهور لابن إياس، وهذه الصفحات التي ضمنها الغيطاني روايته يصعب معها الفصل والتمييز بين نص ابن إياس الأصلى ونص الغيطاني القائم على محاكاة ابن إياس ولذلك ويختلط سرد ابن إياس وسرد جمال الغيطاني اختلاطاً يصعب معه، بسبب هذه المعارضة اللغوية الكلية التي يلجأ الروائي إليها والتي تتوزع في كامل ثنايا النص، فصل سرد «البدائع» عن سرد «الزيني بركات»(٧٤).

صحيح أن نص ابن إياس شديد الوضوح في تأثيره على جمال الفيطاني، على اعتباره نصاً سابقاً لنص الغيطاني، كما أن لغة ابن إياس شديدة الحضور في الرواية، بل وفي روايات أخرى لا علاقة لها باستلهام التاريخ، ولكن – وهذا ما سنشير إليه في الدراسة الفنية من هذه الرسالة ـ تبقى للغة الغيطاني خصوصيتها وتفردها، حيث لا تحاكي اللغة التراثية بقدر ما

توازيها وتقف جنباً إلى جنب بجوارها، إنها ليست لغة تراثية فقط، كما أنها ليست لغة حداثية، إنما هى لغة واستعمالات تمزج بين القديم والحديث، حتى تتفتق اللغة عن هذا النوع الجديد من الاستعمال.

أعد د. مراد عبد الرحمن مبروك ملحقاً في كتابه «العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر» أظهر فيه «لجوء الغيطاني للتقل المباشر من كتب التراث» (⁽¹⁾)، ولم يعلق د. مراد مبروك على هذا العمل، إنما ترك ذلك بدون تعليق. وفي هذه المساحة المتاحة أرى الإجابة عن التساؤل – الذي ريما دار بذهن د. مراد وهو يقوم بهذا العمل ولكنه لم يود إثباته في كتابه – وهو: ماقيمة هذا التضمين الحرفي لصفحات كاملة من كتاب تاريخي، مأقيمة هذا التضمين الحرفي لصفحات كاملة من كتاب تاريخي، في عمل روائي لا يقوم على استنساخ التاريخ وإنما يعيد إنتاجه؟ وأليس هذا النقل داخلاً فيما يمكن أن نطلق عليه السرقة الأدبية؟» وقبل أن نشرع في الإجابة سائبت هنا بعض السطور المتشابهه بين النصين: التاريخي والروائي ثم نبحث للسؤال عن نفس إجابة من خلال إجابات المؤلف نفسه والتي أجاب بها عن نفس السؤال، ثم من خلال الرؤية الفنية لهذا العمل وضرورة ذلك.

يقول ابن إياس دفلما أصبح يوم الأربعاء حادى عشرين رجب رحل السلطان من حيلان وتوجه إلى مرج دابق، فأقام به إلى يوم الأحد خامس عشرين من شهر رجب – وهو يوم نحس

مستمر، فما يشعر إلا وقد دهمته عساكر سليم شاه بن عثمان، فصلى السلطان صلاة الصبح ثم ركب وتوجه إلى زغزغين وتل الفار، وقيل هناك مشهد نبى الله داود عليه السلام فركب السلطان وهو بتخفيفة صغيرة وملوطة بيضاء وعلى كتفه طبر، وصار يرتب العساكر بنفسه، فكان أمير المؤمنين عن ميمنته وهو بتخفيفة و ملوطة، وعلى كتفه طبر مثل السلطان، وعلى رأسه الصنجق الخليفتي. وكان حول السلطان أربعون مصحفاً في أكياس حرير أصفر على رءوس جماعة أشراف، وفيهم مصحف بخط الإمام عثمان بن عفان رضي الله عنه. وكان حول السلطان جماعة من الفقراء وهم: خليفة سيدى أحمد البدوى ومعه أعلام حمر والسادة الأشراف القادرية ومغهم أعلام خضر، وخليفة سيدى أحمد بن الرفاعي ومعه أعلام خليفتي، والشيخ عفيف الدين خادم السيدة نفيسة رضي الله عنها بأعلام سود.

فقيل أول من برز إلى القتال الأتابكي سودون العجمي وملك الأمراء سيباي نائب الشام والمماليك القرائصة دون المماليك الجلبان، فقاتلوا قتالاً شديداً هم وجماعة من النواب فهزموا عسكر ابن عثمان وكسروهم كسرة مهولة وأخذوا منهم سبعة مناجق، وأخذوا المكاحل التي على العجل ورماة البندق، فهم ابن عثمان بالهروب أو يطلب الأمان، وقد قتل من عسكره فوق

العشرة آلاف إنسان وكانت النصرة لعسكر مصر أولاً، وياليت لو تم ذلك، ثم بلغ المماليك القرانصة (٤٩) أن السلطان قال لمماليكه الجلبان: لا تقاتلوا شي وخلوا المماليك القرانصة تقاتل وحدهم، فلما بلغهم ذلك ثنوا عزمهم عن القتال، فبينما هم على ذلك، وإذا بالأتابكي سوبون العجمي قد قتل في المعركة، وقتل ملك الأمراء سيباي نائب الشام، فانهزم من في الميمنة من العسكر. ثم إن خاير بك نائب حلب انهزم وهرب فكسر الميسرة، وأسر الأمير قانصوة بن سلطان جركس وقيل قتل، ويقال إن خاير بك نائب على السلطان في الباطن، وهو مع ابن عثمان على السلطان، وقد ظهر مصداق ذلك فيما بعد، مع ابن عثمان على السلطان، وقد ظهر مصداق ذلك فيما بعد، فكان أول من هرب هو قبل الصكر قاطبة» (٥٠).

كانت هذه بعض السطور كما جاءت فى كتاب «بدائع الزهور» لابن إياس بنصها لنقارنها بما نقله الغيطانى فى روايته «الزينى بركات» يقول الغيطانى «بعد تضارب الأخبار، وكثرة القيل والقال، ورد إلينا منذ لحظات حقيقة ما جرى، فبادرنا بإرسال الأخبار إليكم، ونأسف لعدم تمكننا من الصضور بأنفسنا لانشغالنا باستقصاء الحقائق، لقد وقعت كاينة عظيمة، طمت وعمت وتفاصيلها أن السلطان الغورى دهمته عسكر سليم العشمانلي يوم الأحد خامس وعشرين رجب «وهو يوم نحس مستمر» وكان السلطان قد صلى صلاة الصبح، ثم ركب وتوجه

إلى تل الفار، وقيل هناك قير داود عليه السلام، فركب السلطان وصار يرتب العساكر بنفسه، فكان أمير المؤمنين على ميمنته، وحوله أربعون مصحفاً في أكباس جرير صنفراء على ربوس جماعة أشراف، وفيهم مصحف بخط الإمام عثمان ابن عفان رضي الله عنه وحوله أيضاً جماعة من الفقراء، هم خليفة السبد البدوي، ومعهم أعلام خضر، وخليفة سيدي أحمد الرفاعي ومعه أعلام خليفتي، والشيخ عفيف الدين خادم السيدة نفيسة رضي الله عنها بأعلام سود، وكان ميمنة العسكر سبياي نائب الشام، وعلى المبسرة خابر بك نائب الحلب، قبل أول من يرز إلى القتال الأتابكي سودون، وملك الأمراء سيباي نائب الشام والمماليك القراصنة دون الجلبان، فقاتلوا قتالاً شنديداً ، ومعهم جماعة من: النواب، فهزموا عسكر ابن عثمان وكسروهم كسرة مهولة، وأخذوا منهم سبعة صناجق، وأخنوا المكاحل التي على العجل ورماة البندق، فهم ابن عثمان بالهروب أو بطلب الأمان، وقتل من عسكرة فوق العشرة آلاف إنسان، كانت النصرة لعسكر مصر أولاً، وباليت لو تم ذلك، بلغ المماليك القراصينة أن السلطان قال لمماليكه الجليان لا تقاتلوا أو خلوا المماليك القراصنة تقاتل وحدها، فلما بلغهم ذلك ثنوا عزمهم عن القتال. وبينما هم على ذلك وإذا بالأتابكي سودون قد قتل في المعركة، وقتل ملك الأمراء سيباي نائب الشام، فانهزم من في الميمنة من العسكر،

ثم خاير بك نائب حلب انهزم وهرب فكسر الميسرة، وأشيع بين الناس أن خاير بك نائب حلب كان موالساً على السلطان الذي ظل واقفاً تحت الصنجق في نفر قليل من المماليك صار يصبح في العسسكر: يا أغسوات هذا وقت المسروءة قساتلوا على رضاكم»(١٥).

إن نظرة سريعة إلى النصين توضع كيف أن النصين يكادان يكونان متطابقين، ولا أقول إنهما متطابقان تماماً، وعلى أية حال فقد جاء دور الإجابة عن السؤال الذي طرحته قبل هذه المقارنة وهو: ماقيمة هذا التضمين وما دلالته؟

التقى العديد من النقاد بالمؤلف وسألوه عن ذلك فأخبرهم أن مداومة قراعة وطول صحبته لابن إياس جعلته يحفظ صفحات كاملة عن ظهر قلب من كتابه «بدائع الزهور»، وعندما أراد أن يكتب روايته وجد نفسه متأثراً بأسلوب ابن إياس، بل أبعد من ذلك حيث أخذت معظم كتاباته حتى وقت قريب نفس طابع أسلوب ابن إياس إلى أن استطاع التحرر من ذلك.

وقد عبر الغيطانى عن هذا المعنى أيضاً بقوله «من ابن إياس تشربت أسلوبه الدافئ، البسيط التلقائى الذى يأتى بصيغات جميلة، وهو لا يقصد الصنعة في الصياغة، وكان ذلك حلاً فنياً أمامي لتكسير رتابة السرد التقليدي وعادية الجملة، وكذلك طريقة الرواية وقص الحدث القائم على البساطة، وتضمين

النوادر والحكايات» $(^{4})$.

إن المتأمل لتعبير الغيطانى «تشربت» يدرك إلى أى مدى بلغ
تأثير ابن إياس فيه، حيث وصل الكاتب إلى درجة المشابهة مع
أسلوب ابن إياس ومنهجه، وهو دليل على عميق تأثره. ومع هذا
فإن الذي يلتفت إلى النصين - كنموذج - لن يجد التطابق
كاملاً، إذ تبرز - رغم شدة التشابه - شخصية الكاتب المتميزة
في ربط الأحداث بعضها ببعض في شكل قصصى، بينما النص
عند ابن إياس خال من هذا الربط، حيث ينصب اهتمامه على
إبراز الأحداث وليس التفاعل مع هذه الأحداث.

كذلك فإن تضمين الغيطاني بعض الصفحات الكاملة لابن إياس في أعمال مصمع بعض التصرف يعبر عن رغبة أكيدة لديه في الخروج على قوالب وأنماط القصة التقليدية، والتي عرفت بأشكالها المستعارة - غالباً - من الأدب الأوربي، مستعيضاً عن ذلك بأشكال عربية أصيلة ومؤكداً على أن تراثنا مازال فيه الكثير الذي لم نستفد منه بعد، وليس أدل على صحة وجهة نظره تلك، من أن الرواية - وهي تقوم أساساً على محاكاة نص تاريخي - قد لاقت نجاحاً كبيراً وترجمت إلى العديد من الدراسات النقدية والادبية.

واعلنا إذا كنا نتفق مع جمال الغيطاني في ضرورة تمثل

الروائي للتراث، والبحث عن شكل جديد في الكتابة الروائية، ينبع من التراث العربي، إلا أن المرء لا يجد نفسه مطمئناً وراضياً عن تبرير الغيطاني لتضمينه صفحات كاملة من بدائع الزهور، فليس معنى ارتباطنا بالتراث واستلهامنا له هو أن ننقله أو ننقل أجزاء كاملة منه، ولا أجد في الأسباب التي ذكرها الغيطاني ما يجعلني أقتنم بوجهة نظره تلك.

فقد جبرت العادة على أن يشبير المؤلف إلى الجزء الذى التسبه أو ضعنه في الهامش أو أسفل الفقرة التي نقلها، غير أن الغيطاني لم يفعل ذلك.

إن استلهام الغيطانى للنصوص التاريخية لا تعود قيمته إلى مجرد نقل التاريخ، ولكن القيمة الكبرى تكمن في أن هذا التاريخ قد أمد الرواية العربية بطرق جديدة في السرد وفي الحوار، وربط الرواية ربطاً وثيقاً بالتراث العربي، وسوف أبرز هذا في الفصل الرابع الذي خصصته لدراسة الجوانب الفنية والجمالية في الرواية التراثية، ومن ثم فقد كان من الأفضل أو يراعي الفيطاني ذلك في هذا المجال. ولعله من المفيد في ختام هذا المصل ملاحظة ماقدمه التاريخ للرواية العربية، فلقد استفادت الرواية من التاريخ في إبراز القضايا المعاصرة ومعالجتها واستطاع الأديب عن طريق استلهام التاريخ أن يتحدث عن قضاياً عصره بحرية أكبر، وسوف أناقش هذه المسالة قضاياً عصره بحرية أكبر، وسوف أناقش هذه المسالة بالتفصيل في الفصل الثالث إن شاء الله تعالى.

استلهام التاريخ الشعبي والاسطورة:

اتضع مماسبق أن الفيطاني في استلهام التاريخ، يعمد إلى مزج هذا التاريخ بالواقع وإسقاطه عليه، وفي الزيني بركات كان الحديث مفصلاً عن ذلك. والمطالع لكتاب التجليات يرى هذا الأمر بوضوح أكثر، حيث يقيم الكاتب موازاة بين ذاك التاريخ وهذا الحاضر، وذلك من خلال استرجاع صورة الحسين بن على والشيخ الأكبر ابن عربي والسيدة الطاهرة زينب، وقد تحدثت عن ذلك بالتفصيل في الفصل الثاني «التراث الصوفي»، ولكن الذي يعنيني هنا أن الكاتب وهو يجسرب هذه الأشكال الروائية، التي تمنزج الحاضر بالماضي، يسعى إلى ابتكار طريقة جديدة في الكتابة، تختلف عن الطريقة التقليدية، التي استعيرت من الغرب - على أرجح الأقوال، كما أنه يبرهن على استعيرت من الغرب - على أرجح الأقوال، كما أنه يبرهن على أن التاريخ مازال لديه الكثير على مستوى الشكل والمضمون لكي يقدمه للروائي.

وإذا كان الغيطاني قد اهتم بحياة المهمشين ومن أهملهم التاريخ في استلهام التاريخ، وذلك من خلال استلهام «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس فإنه في روايته «الزويل» قد استمد تجربة تقوم أساساً على استلهام التاريخ الشعبي والأسطوري لبعض الشخصيات.

فالزويل هذا شخصية يكتنفها الكثير من الغموض والإبهام،

يقدمها الغيطاني في روايته على أنها شخصية ذات طابع أسطورى فهي شخصية تجمع «بين نموذج المسيح عليه السلام بما ترمز إليه هذه الشخصية من الغداء والتضحية، ونموذج المهدى المنتظر بما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره في أخر الزمان» (٥٣)، وأتباع الزويل يعيشون في عزلة تامة ولهم طقوسهم الخاصة بهم وتقاليدهم المنبتة الصلة تماماً عن المجتمع، ومن خلال زيارة بعض الأصدقاء إلى هذه القبائل يقيم الكاتب بناءه الروائي، من خلال إبراز خصائص هذين العالمين وسماتهما: عالم الزويل الذي يقوم على القهر والغموض ويمارس الإرهاب بشستى صدوره، وعالم الواقع الذي يبحث عن الحب والأمان، بعيداً عن هذه الممارسات المبهمة.

يصف الرحالة الألمانى فردريك هوفمان ليل الزويل الموحش بقوله «إنه كاد يجن من ليل البلاد، ولو رموه فى مكان بعيد عن العالم الأراضى كله، لما لقى ليلاً أسـود كهذا، ينزل بشعاً، جامداً كالحديد، لظلمته لزوجة، يترك سواده على الأجسام، جدار وهمى أمامك يقول: لا يوجد فراغ، لكنه موح بخلاء قصى وعنيف، لو صرخت فالصدى منقول، ليس ليلاً ريفياً فيه خصوبة الزرع، ولا صحراوياً جاف الهواء، يستحيل على الغريب التحرك فيه لكن الزويلى - كما يقولون - يتحرك فيه ببساطة وسهولة فيه يوف أسراره» (10).

إنه ليل يجسد ما يخفيه الزويليون من أسرار وغموض، بقدر ما كان يمارسه شيخ هذه القبيلة الشيخ صمهيج من المبالغة والتخفى، فهو لم يظهر مرة واحدة بدون لثام «ولعل اللثام الذي يميز شخصية الشيخ صهيج نائب زويل الكبير الغائب، يرمز إلى «العلم السرى» الذي تدار من خلاله مقولات شؤون قبيلة الزويل»(٥٠)، ويؤكد هذا أن بعض أفراد الزويل ممن تحرروا من تقاليد القبيلة، حينما هداهم تكفيرهم إلى التساؤل عن حقيقة بعض الأشياء وعن تفسير واضح لها، كان جزاؤهم القتل بأشبع بالوسائل.

إن الموقف في تعاليم الزويل وعقائده بإمكانه أن يقف على جملة من الحقائق، فهي عقائد سرية «ليست مكتوية أو مخطوطة . في نصوص معروفة» (٢٠)، كما أنها تفرض على أتباعها نوعاً من العزلة التامة عن المجتمع، وفي سبيل فرض هذه العزلة تسعى إلى زرع عيون لها في كل مكان لكي يتعرفوا على أراء الناس فيهم، والذي يذهب لأداء هذا الغرض النبيل، يلقى المقاب الرادع إن هرب وذاب في الحياة الحضرية، ويظل مطارداً هو وأبناؤه من قبل قبيلة الزويل حتى الموت «تراجع أنساب وأحقاد جميع الطوافين الزويل الهاربين عبر العصور، وبقدر الإمكان مطلوب تسجيل انطباعات، وأحاسيس هؤلاء الأشخاص الثلاثة مطلوب تسجيل انطباعات، وأحاسيس هؤلاء الأشخاص الثلاثة

الدكتور البيياني» (٥٧).

هذا هو العالم الأسطوري أو الشعبي والذي يعود إلى التاريخ الشعبي، وفي مقابله نرى العالم الواقعي الذي رسمه الروائي من خلال صاحبين يعشقان الترحال والسفر هما إسماعيل وفتحي، وقادهما مصيرهما إلى هذه القبائل وقضيا معهم وقتاً اطلعاً – أثناءه – على طبائع الزويل، وما يحيط عالمهم من غموض وإبهام، يقول إسماعيل «أنا إسماعيل: هو فتحي.. صاحبي العالم كل ما حولنا. يحاور الموج، يمد حذاءه، لن تدركه المياه، يتراجع مسرعاً إلى الخلف، زعقت: يجب أن تتخذ عدداً من القرارات الهامة.

التقت

ستلف العالم.

العرق يرشح من صدوره، ملصقاً قميصه بلحمه.

نبلغ خط الاستواء نعايش الزنج

ندور حول رأس الرجاء الصالح، نعشق بنات كيب تاون

نتوه في مدغشقر.

نأكل تفاح الشام.

نغنى عند عبورنا الجبال إلى نيبال» (٨٥).

إنه عالم الانطلاق والمرح، والرغبة في الاستكشاف، وينبغي أن يلاحظ أن الكاتب في وصف المالمين يضتلف وصف

وتصويره، فالعالم الأول تجد فيه الألفاظ والعبارات الفظة الغليظة والغموض لأنه عالم موحش مظلم، بينما يقوم العالم الثاني على البراءة والطهر، ومن ثم تصبح اللغة شفافة عذبة «هبت لرودة خفيفة، مثقلة بوحدة العصر، أثار أقدامنا، أحذيتنا الضخمة فوق الرمال، أجمع مائة قوقعة صغيرة، كل واحدة في حجم الأخرى تماماً، أصنع منها عقداً طويلاً بديعاً أعلقه .. أعلقه لمن عيناها تطلان على من مكان خفي هنا» (٥٠).

وفي سبيل تحقيق هذه الطموحات يلقى الشنابان مصيراً بشعاً على أيدى هؤلاء الزوبليين «ولعل المصيرين على هذا النصو البسع والأسطوري الغريب والقدري القاهر ينهضان بالرؤية الموضوعية التي تجسدت من خلال هذا المزج الفتى المتميز والمعقد بين العالم الأسطوري المبتدع، والعالم الواقعي الضحية» (١٠).

ومن الجدير بالذكر أن ابن إياس قد تحدث عن هؤلاء الزويل في كتابة، وهي حارة زويلة التي أفردها «الحاكم بأمر الله الفاطمي لليهود، وكانت الحارة بمثابة التجمع لهؤلاء اليهود، بحيث لا يختلطون بأحد من المسلمين .. ولما تم أمره في الخلافة بمصر أفرد لليهود حارة زويلة وأمرهم بأن يسكنوا بها ولا يخالطوا المسلمين في حاراتهم» (١١).

ومعنى هذا أن الفيطائي في استلهام للتأريخ مازال مفتوناً

بابن إياس، الذى تميز كما سبق باهتمامه بالتأريخ لبسطاء الناس والسيرة الشعبية والأساطير.

وإذا نظرنا إلى واقع اليهود لوجدناه في الحقيقة قريب الشبه بواقع الزويل في الرواية، حيث أثبت اليهود على طول التاريخ البشرى، أنهم يميلون إلى العزلة والانطواء بعيداً عن البشرية من أجل تحقيق غايات خبيئة، تكفل لهم الحياة والصمود أمام الاكثريات وهم الاقلية القليلة. وبالنظر إلى نتبع الزويل للمنشقين والهاربين منهم يتضع أيضاً نتبع اليهود لليهودي الذي يترك دينه ومحاصرته بشتى الطرق حتى ينثني عن هذا التحول أو تكن النهاية البشعة هي مصيره.

وفي نهاية هذا الفصل يحق لنا أن نتساط: هل قدم التاريخ للرواية العربية شيئاً من الناحية الفنية؟ وهل استطاع جمال الغيطاني أن يحول هذا التاريخ إلى مادة قصصية وروائية، فيها من العوامل الفنية ما يكفل لها الخلود والبقاء؟ إن الإجابة على هذا السؤال لن تكون بهذه البساطة، فالرواية التاريخية على الرغم من قدمها ورسوخها فإنها ما تزال في حاجة إلى جهود أكبر لكي تتضع فلسفتها ورؤيتها، وهي في حاجة إلى مثابرة ومواصلة حتى تشق لها طريقاً وسط الأعمال الروائية الأخرى.

ولعل جمال الغيطاني واحد من أهم الروائيين المثابرين في هذا المجال، إذ تعد معظم أعماله الروائية شاهداً على تمثله للتاريخ، وهو يصدر في استلهامه للتاريخ – كما سبق – عن فلسفة ورؤية واضحتين، فالتاريخ عنده ليس هو المادة الشام التي يصنع منها عمله الروائي، والتاريخ ليس هو سيرة الملوك والخلفاء فحسب، ولكنه سيرة البسطاء والمهمشين، وربما عكس هذا الأمر حقيقة انحيازه إلى الطائفة التي ضرج من بينها، والتاريخ ليس هو الماضى البعيد الذي يجتره الناس وتلوكه الألسنة كلما جاءت مناسبة، ولكن التاريخ هو الحاضر كذلك، فالغيطاني يكتب الرواية التاريخية، وعينه على الواقع وقضاياه، فهو لا يكتب التاريخ من أجل التاريخ ذاته، ولكنه يعني في المقام الأول بالفن الذي أخلص له، فهو يوظف التاريخ من أجل خدمة الرواية، وليس العكس.

ثمة أسرهام وهو أن الغيطانى قد استفاد من اللغة التاريخية - عند بعض التاريخية، فمن المعروف أن اللغة التاريخية - عند بعض المؤرخين، مثل ابن إياس والجبرتى والمقريزى وغيرهم - لم تكن لغة جافة كما هو حال لغة الكثير من المؤرخين، ولكنها كانت لغة أدبية خالصة، تتشكل وتتنوع حسب الحدث وحسب الموضوع، فهى لا تخلو من العاطفة التى تحرك كوامن الأديب لإنتاج تجريته الأدبية. وهذه اللغة التى استعارها الغيطانى من اللغة التاريخية، كان لها الفضل الكبير في تكسير حدة السرد القصصى، وإعطاء القارئ فرصة لالتقاط أنفاسه ومتابعة القراءة

عن طريق تضمين بعض الفقرات التاريخية القصيرة، أو بعض العناوين الجانبية ذات الدلالة التاريخية، وسوف أتعرض لهذه النقطة في الدراسة الفنية لروايات جمال الغيطاني داخل هذه الدراسة.

الموامش

- (١) د، قاسم عبده قاسم، د. أحمد الهواري الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ص ١٣٢
 - (٢) المراجع السابق ص ١٥٦
- (٣) سعيد يقطين الرواية والتراث السردى من أجل وعى جديد بالتراث
 ص ٥ المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى ١٩٩٢م
- (٤) الأديب الإسلامى د. نجيب الكيلانى في سطور إحدارات المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية بالقاهرة من ٩
 - (٥) د. شفيع السيد اتجاهات الرواية المصرية ص ٢٤
- (T) فریال غبوری الروایة والتاریخ ـ مجلة فصنول ص ۱۹۵ عدد Υ مجلد Υ سنة ۱۹۸۷م
 - (V) د. قاسم عبده قاسم بين الأدب والتاريخ ص ١٤
 - (٨) د. على أدهم مجلة الثقافة ١٨ اكتوبر سنة ١٩٥١م ص ٦
 - (٩) د. نبيلة إبراهيم ـ فصول ص ١٦ مجلد ٢ عدد ٢ سنة ١٩٨٢
 - (١٠) د. سلمان الشطى الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ ص ٢٩
 - (۱۱) محمد بدوی الروایة الحدیثة فی مصر ص ۷۵
 - (۱۲) الزيني بركات ص ٩
 - (١٣) المعجم الوسيط ج ١ مادة (سردق)
 - ُ (۱٤) الزيني بركات س ٦٨
 - (١٥) السابق من ١٠٤
 - (۱۵) استایق مین ۱۰۰
 - (١٦) السابق ص ١٢٥
 - (۱۷) السابق ص ۱۲۹
 - (۱۸) السابق من ۲۰۷
 - (۱۹)السابق ص ۲٤٠
 - (۲۰) السابق ص ۲٤٣
 - (۲۱) السابق ص ۲٤٩
 - (٢٢) السابق ص ٢٥٠
 - (٢٣) مجلة ألف جدلية التناص، لقاء مع جمال الفيطاني ص ٨٠

- (٢٤) سعيد يقطين الرواية والتراث السردي ص ٩٣
- (٢٥) مجلة قصول عدد (٢) مجلد (٢) ندوة العدد حس ٢١٣
- (٢٦) أحمد محمد عطية أصوات جديدة في الرواية العربية ص ٢١
- (٢٧) د. مراد عبد الرحمن ميروك العناصر التراثية في الرواية العربية
 - ص ۳۲
 - (۲۸) نقلا عن سعيد يقطين الرواية والتراث السردي مس ١٠٠
 - (۲۹) السابق ص ۱۰۲
 - (٣٠) محمد بدوى الرواية الحديثة في مصر ص ٧٥
 - (٣١) ابن إياس بدائع الزهور ج ٤ مس ٧١
 - (٣٢) أحمد محمد عطية أصوات جديدة في الرواية العربية ص ٢٥
 - (٣٣) نفس المرجع ص ٢٣
- (۳٤) سيزا قاسم المفارقة في القص العربي المعاصر ص ١٤٤ مجلة فصول مجلد ٢ عدد ٢سنة ١٩٨٦م
 - (٣٥) محمد بدرى -- الرواية الحديثة في مصر ص ٨٠
 - (٢٦) محمود أمين العالم يوميات الأخبار ١٩٦٩/٣/١٧م
- (۳۷) سامية أسعد عندما يكتب الروائي التاريخ مجلة فصول عدد ٢ مجلد ٢ ص ١٨٠
 - (۲۸) ابن إياس بدائم الزهور ج ٤ ص ٥٠
 - (۲۹) السابق ج ٤ ص ١٩٨
 - (٤٠)السابق ج ٤ ص ٢٠٩
- (١٤) سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص ١٢٣ المركز الثقافي العربي طبعة أولى سنة ١٩٨٩م
 - (٤٢) عبد السلام الككلي الزمن الروائي من ٣٩
 - (٤٣) ابن إياس بدائم الزهور ۾ ٤ ص ٤٥ :
 - (٤٤) السابق ج ٤٨
 - (٤٥) ابن إياس ج ٤ ص ٥٥
 - (٤٦) سعيد يقطين الرواية والتراث السردي ص ١٠٩

- (٤٧) عبد السلام الككلي الزمن الروائي من ٣٥
- (٤٨) د. مراد عبد الرحمن ميروك العناصر التراثية ص ٣٢٣
- (٤٩) لعله يقصد القرامنة .. والقرصنة هي السطوطي سفن البحار،
 - والقرصان هو لص البحر المعجم الوسيط مادة (قرمين)
 - (٥٠) ابن إياس، بدائع الزهور ص ١٨، ٦٩
- (۱م) الزيني بركات ص ٢٤٥، ٣٤٦ واعتمدت في نقل النصبين على د. مراد. عبد الرحمن مدوك ص ٣٣٧. ٣٣٧
 - (٥٢) سعيد يقطين الرواية والتراث السردي ص ١٠٢
- (٥٢) وليد مثير توظيف العنصر الأسطوري في القصمة المصرية المعاصرة فصول ع ٢ مجلد ٢ ص ٣٥
 - (٤٥) الزويل ص ٢٨٧ الأعمال الكاملة الهيئة العامة الكتاب ط ١٩٩٣م
 - (٥٥) مأمون الصمادي جمال الفيطاني والتراث حن ٦٧
 - (١٥) الزويل من ٢٧٤
 - (۷۷) الزويل ص ۲۱۸
 - (٨٥) الزويل من ١٥٤
 - (٩٩) السابق من ٢٥٥
 - (۱۰۱) اشعایی کس ۱۰۰
 - (٦٠) مأمون الصمادي. ص ٧٤
 - (۱۱) د. حلمي بدير ـ الرواية الجديدة في مصر ص ٧٩

الفصل الثاني

التراث الصوفى في روايات الغيطاني

- أهمية التراث الصوفي
- اشتقاق لفظ الصوفية
- اللغة والرمخ عند الصوفية
 - علاقة الأدب بالتصوف
- الغيطانى والتراث الصوفى
 - أولا درواية كتاب التجليات،
- التجربة الصوفية في كتاب التجليات
 - ~ النزعة الدوفية في شخصية الراوس
- ~ قيمة استلهام التراث الصوفى في التجليات
 - رأى النقاد في التجليات
 - ثانياً: رواية «رسالة في الصبابة والوجد،
 - محاكاة النصوص الصوفية في الرواية
 - ~ اللغة الرمزية في الرواية
 - ~ رمغ المرأة في الرواية

أهمية التراث الصوفى

يشكل التصوف الإسلامي جانباً مهماً من جوانب التراث الفكرى والأنبى لدى المسلمين، حيث أسهم أرباب التصوف - بشكل أو بآخر - في مل مساحة كبيرة في التراث الإسلامي، تلك التي تهتم بأحوال القلوب والمجاهدات على نصو مختلف تماماً عن سائر الدراسات الدينية والفكرية «فالتصوف بوجه عام فلسفة حياة وطريقة معينة في السلوك، يتخذها الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقي وعرفانه بالحقيقة، وسعادته الروحية»(١)،

جاء في مقدمة ابن خلدون «علم التصوف، هذا العلم من علوم الشريعة الحادثة في الملة، وأصله العكوف على العبادة والانتظاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة «(۲) وليس هذا التمريف هو التعريف الوحيد للتصوف، بل إن هناك عشرات التعريفات التي نحاول تحديد ماهية التصوف، «والصوفي لا يحدد العلم كما يحدده الغلاسفة ولكنه يعبر في الغالب عن حال غالبة عليه في وقت من الأفهات»(۲).

وسوف أورد بعض التعريفات التي حاول بعض المتصوفة أن يعرفوا بها التصوف، يقول معروف الكرخي (ت٢٠٠هـ): «التصوف الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدى الخلائق، فمن

لم يتحقق بالفقر لم يتحقق بالتصوف».

ويقول الداراني «التصوف أن تجرى على الصوفى أعمال لا يعملها إلا الحق، وأن يكون دائماً مع الحق على حال لا يعلمها إلا هو»(٤).

قال القطب الشعرائي «التصوف عبارة عن علم انقدح في. قلوب الأولياء حين استنارت بالعمل بالكتاب والسنة، كما انقدح الشريعة حين عملوا بما عملوه من الأحكام»(»).

إن أهمية التراث الصوفى الحقيقية تمكن فى تك الشفافية التى يستخدمها أرباب التصوف، فهى لغة تعتمد على الإيحاء والرمز، كما تقوم الإشارة فيها مقام العبارة، كما تكمن قيمة أخرى للتراث الصوفى فى هذا الإنتاج الضخم والمتنوع والذى تركه لنا أقطاب التصوف من أمثال الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى والسهروردى والشعرائي والقشيرى والصلاح، بحيث لا يمكن أن يتجاوزه الدراس لتاريخ الفكر العربى والإسلامي.

كذلك فإن طريقة الحياة التي أخذ بها المتصوفة أنفسهم من حيث التقشف والزهد وخشونة الملبس ومجاهدة النفس والهوى، تدعو إلى الإعجاب بما حققوه في هذا الباب وما أحرزوه في هذا المحال.

اشتقاق لفظ «الصوفية»

إذا كانت تعريفات التصوف مختلفة فيما بينها، وذلك بسبب اللغة التي يستخدمها الصوفي في التعبير عن أحواله ومواجيده، وكذلك بسبب اختلاف كل متصوف عن آخر في درجة الإيمان والذوق، فإن اشتقاق لفظ «الصوفية» مؤضع خلاف كذلك بين الباحثين في تاريخ التصوف ونشأته، قديماً وحديثاً، إذ نظر بعض الدراسين إلى الناحية التاريخية، وبعضهم نظر إلى صحة الاشتقاق اللغوى أو عدمه من مصدر معين، غير أن أكثر الموفية يشتقونها – غير عابئين بقواعد التصريف والاشتقاق – من (الصفاء)، ومعنى هذا أن يكون الصوفي هو (الصافى القلب) أو هو «المصطفى»(١)

ويرجع الإمام السراج الطوسى صاحب كتاب اللمع «أنهم منسويون للصوف كما نسب أصحاب عيسى عليه السلام إلى الحوارى التي كانوا يلبسونها. وهي الملابس البيضاء فقيل لهم الحواريون»(٧).

والأصبوب أن يقال إن اشتقاق كلمة صبوفي جاء من «الصبوف»، فيقال تصبوف الرجل إذ لبس الصبوف، وكان لبس المسوف شعاراً للعباد والزهاد لأول نشأة الزهد، وكثير من المسوفية أنفسهم يذهبون إلى هذا الرأى الأخير، ومنهم السراج الطوسى في كتابه «اللمع» ويؤيده ابن خلدون وآخرون»(٨).

اللغة والرمز عند الصوفية

كثيراً ما يعجز الإنسان عن التعبير عن خلجات نفسه وأشواق روحه إذ لا يجد في اللغة مفردات كافية تدل دلالة واضحة عن أحواله ومواجده، وهذا هو حال الصوفية في التعبير عن عشقهم وهيامهم، ولذلك لجاوا إلى معجم لغوى خاص يعتمد على الرمز الذي يقوم على استبطان اللفظ وإيحائه، لا على مجرد ظاهره ودلالته المعروفة، وهذا المعجم الخاص بالصوفية هو اللغة الخاصة بأهل هذا العلم، والتي لا يهتدى إلى أسرارها إلا من تذوقها وارتاد طريقها الشاقة.

وقد تحدث القشيري عن النوافع التي دفعت الصوفية إلى المنطناع الرمزية في التعبير عن أنفسهم في قوله:

«اعلم أن من المعلوم أن كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها، انفردوا بها عمن سواهم وتوطؤوا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها. وهذه الطائفة (يقصد الصوفية) يستعملون ألفاظاً فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معاينهم لانفسهم، والإجماع والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معانى ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف، أو مجلوبة بضرب تصرف،

بل هي معان أودعها الله تعالى قلوب قوم، واستخلص لحقائقها أسرار قوم»(٩).

وقد اكتسب التراث العربى بفضل هذه اللغة الخاصة التى تعتمد على الرمز ثروة وبراء هائلين، إذ اكتسبت الألفاظ دلالات جديدة تختلف كل الاختلاف عما ألفه الاستعمال العادى للغة «فعبارات الصوفية لها في الغالب معنيان: أحدهما يستفاد من ظاهر الألفاظ، والآخر يستفاد بالتحليل والتعمق، وهو المعنى الخفي.. وقد يطلق على الرمز عند الصوفية الإشارة في مقابل العبارة، فالإشارة عندهم، ما يخفي عن المتكلم كشفه بالعبارات للطافة معناه، وهي كناية وتلويح وإيماء لا تصريح»(١٠).

وإذا كنا نطلق على المعرفة العادية لفظ العلم فإنه «يطلق على المعرفة الخاصة بالصوفية لفظ «المعرفة أو العرفان»((۱). على المعرفة الصاصفية بهذه اللغة المتعددة الدلالة أو الرمزية من فراغ، بل إن ذلك جاء نتيجة مجاهدات واستعدادت خاصة أهلتهم لارتياد هذا الباب «فعند هؤلاء القوم – الصوفية – المعرفة صفة من عرف الحق سبحانه بأسمائه وصفاته، ثم صدق الله تعالى في معاملاته، ثم نققى عن أخلاقه الرديئة وأفاته. ثم طال بالباب وقوفه، ودام بالقلب اعتكافه، فحظى من الله تعالى بجميل إقباله، وصدق الله تعالى في جميع أحواله.

غيره ١٢).

والمعرفة الصوفية تجربة نفسية تختلف عن اللغة العادية التى وضعت أساساً لأشياء محسوسة، وفرق كبير بين التجربة النفسية وبين التجربة الحسية «ولا ينبغى النظر إلى اصطلاحات الصوفية أو رموزهم على أنها مجرد الفاظ، بل هى تدل على المعانى التى وضعت لها في حالة حركية، وتصور اتجاه الانفعالات والأفكار التي تعتلج بها نفس المتصوف تصويراً حياً، فهى بمثابة أبوات توقظ مشاعر سامعيها بمعنى الكلمة، بشرط أن يكونوا من أهل النوق لها (١٦).

واذلك فقد اكتسبت اللغة الصوفية كل هذه الأهمية، حيث أصبح التعبير بها أقرب إلى طبيعة الأدب وذلك باعتمادها على خفايا اللغظ وأسراره «إن الإنتاج الصوفى – فى كثير من الأحوال – درر من المنظوم والمنثور، والصوفية أنفسهم قوم يصرحون أن مذهبهم لا يعنى بالعقل إلا فى مراحل البداية من أجل تصحيح الإيمان، أما طريقهم بعد ذلك فوثيق الصلة بالقلب والوجدان، فهم بذلك يقتربون من أهل الفن ينئون عن أهل العقل» (١٤)، فاهتمام الصوفية باللغة أمر واضح، حيث تكاد تكون الفاظهم وعباراتهم واشتقاقاتهم أقرب إلى التجارب الأدبية المشحونة بالانفعالات والمعاناة «وتجريتهم فى الفناء تدنو من تجربة الإلهام فى الفن، ومصطلحاتهم التى وضعوها لأنفسهم تجربة الإلهام فى الفن، ومصطلحاتهم التى وضعوها لأنفسهم

تنم عن بصر نافذ في الأسلوب العربي والاشتقاق، وهكذا يفرض الإنتاج الصوفى نفسه على الدراسات الأدبية «٥٠)، والذي يطلع الإنتاج الصوفى الغزير يدرك أسرار وجماليات هذه اللغة الآسرة التي تعبر عن موقف وجداني ومشاعر متدفقة، وليس أدل على ذلك من استعمالهم للرموز والإشارة، ونأيهم عن التصريح في العبارة وبعدهم عن اللغة المألوفة والمعروفة «وأما الألفاظ الموهمة التي يعبرون عنها بالشطحات ويؤاخذهم بها أهل الشرع، فاعلم أن الإنصاف في شأن القوم أنهم أهل غيبة عن الحس والواردات تملكهم حتى ينطقوا عنها بما لا يقصدونه، وصاحب الغيبة غير مخاطب، والمجبور معنور «(١١).

فهذه الغيبة في النص التي تتملكهم تشبه إلى حد كبير هذا الإلهام الذي يقول به بعض النقاد والفلاسفة في الأدب والفن، ومن ثم فتجربة المتصوفة تتشابه إلى حد كبير مع تجربة الإداع الأدبى.

علاقة الاتب بالتصوف

إن الأسلوب الذي عالج به المتصوفة موضوعاتهم، لم يكن ذلك الأسلوب السهل البسيط الذي يعتمد على الدلالة السطحية للألفاظ، حيث إن الصوفية لم يريدوا لكلامهم أن يكون واضحاً للعوام بل ألبسوه ثوب الرمز بحيث يكون واقفاً على أرباب التصوف، وقد أدى هذا الأسلوب أحياناً إلى «صعوبات في

التركيب، وهي صعوبات كانت تميز أساليب المتصوفة في هذه العصور، لأن اللغة لم تكن قد اتساعت بعد لأداء أفكارهم ومعانيهم «(۱۷).

وهذه النظرة للغنة والأسلوب هي نفس نظرة الأدباء للغنة، حيث ينبغي أن يعالج الأديب تجاريه الإبداعية بلغة خاصة تقوم على التلميح والرماز لا على التصريح والمباشرة، وبعد العمل الأدب معيباً وخالباً من شروط الجودة إن لم يلتزم بهذه اللغة القنية الخاصة. ذلك أن اللغة العادية قاصرة عن التعبير عن هذه المشاعر الفياضية التي تعتمل بها نفس الأديب وتجود بها قريدته، تماماً كقصورها عن التعبير عن هذه المواجد والفيوضات التي تعتري المتصوف وقد ينتج عن قصور اللغة الوضعية بدلالاتها الصريحة عن احتواء التجربة الصوفية والكشف عنها بله توصلها وجهان للغة المصطلح الصوفي، وجه سطحي ظاهر قبريب يمكن التسوسل إليبه عن طريق الدلالة المركزية المعجمية، وأخر باطن لطيف تقصر عنه المعاجم لدلالته الهامشية الخاصة، يضاف إلى هذين الوجهين «السناق»(١٨) ويقصد بالسياق هنا اللفظة الصوفية الدالة في سياق الجملة والكلام، فالصوفي يكتب بلغة خاصة جداً فقط من أجِل التعبير عن معنى أو فكرة معينة، فما أسهل ذلك، وإنما هو

أسلوب يجمع إلى جانب عمق الفكرة جمال العبارة وإيحاء الإشارة.

ومن هذا لجة المتصوفة إلى الرمز عسى أن يساعدهم على التعبير عما يعتمل في نفوسهم وما يسيطر عليهم من مشاعر تتأبى على اللغة المعتادة التي عانوا كثيراً من قصورها عن البوح بمشاعرهم الوجدانية، ولقد أحس ابن الفارض – أحد كبار شعراء التصوف الإسلامي العربي – بعجز اللغة وقصورها، فعبر عن هذا القصور بقوله في تائيته الكبرى:

وأسكت عجزاً عن أمورٍ كثيرةٍ بنطقى ان تحصى واو قلت قلت فأسلفت من يدعى بالسن عارف وإن عبدت كل العبارات كلت

فهو يصرح بعجزه عن الإفصاح التام عما يعانيه ويكابده، وأن الذي قاله – من إطالته فيه – أقل القليل لما يحس به ويشعر «(* *) ولذلك فهو يمسك عن الكلام ريشما تطاوعه اللغة وتنقاد إليه المعانى التي تعبر عن تلك الانفعالات الوجدانية الجامحة والمشاعر الصافية العذبة التي لا تستطيع اللغة العادية – بأي حال من الأحوال – أن تستخرجها من مكوناتها.

ولعله من الملاحظ أن المصطلحات والدلالات الصوفية أقرب ما تكون إلى الأدب، بما تتمتع به من خصوبة وحيوبة وإشارات ورمز.

ونظرة سريعة إلى يعض مآثر المتصوفة يتبين هذا الجمال الفئي الرائم الذي يتكئ على التصبوير والتلويح. فمن ذلك قول ابن القيم: «تعبيرك أخاك بذنيه، أكبر إثماً من ذنيه، ففي تعبيرك هذاء تبيق صبولة الطاعة وتزكية النفس والمناداة عليها بالبراءة من الذنب، ولعل انكسار الذي عبرته بذنبه وإزراءه على نفسه وتخلصه مما أصابك من كبر وعجب وادعاء، ووقوفه بين يدى ربه ناكس الرأس، خاشم الطرف، منكسر القلب، أنفع له من صولة طاعتك ومنك بها على الله. ألا ما أقرب هذا العامس من رحمة الله. وما أقرب ذلك المدل من مقت الله. فذنب تذل به لديه أحب من طاعة تدل بها عليه، ولئن تبيت نائماً وتصبح نادماً، خير من أن تبيت قائماً وتصبح معجباً، فإن المعجب لا يصبعد له عمل. وإنك إن تضحك وأنت معترف خير من أن تبكي وأنت مدل. وأنين المذنبين أحب إلى الله من زجل المسبحين المدلين، ولعل الله سقاه مهذا الذنب بواءً استخرج به داء قاتلاً، هو فيك وما تشعر »(۲۰).

إن الذي ينظر إلى هذه القطعة الأدبية يقف على أهم شيء يميز أهل الحقيقة على حسب تعبيرهم - وهو هذا الأسلوب الجمالي الأسر، وتلك اللغة التي كما لو كانت وقفاً عليهم؟، ولعل السر في جمال هذه اللغة التي يعبر بها المتصوفة، يرجع إلى حالة الصفاء والنقاء التي تتلبسهم، وألى الصدق الذي يمين

تجريتهم، وهي نفس الأسباب التي تعطى للعمل الفني والأدبي قيمته وأهميته.

ويتضح هذا أكثر في أسلوب الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى والسهروردى والقشيرى والغزالي، فابن الفارض على سبيل المثال يعتبر «الثلويح يفني عن التصريح في كشف السر وإظهار المعنى، وكذلك يعتبر الإشارة أفضل لأنها أبلغ من العبارة في تعريف المبهم»(٢٠).

واللغة عند ابن عربى حالة فريدة، حيث إن لديه قدرة فائقة على قص الحدث أو الكلام عن شخصية ما بطريقة منفردة أقرب ما تكون إلى الوجدان. إنه يكتب بمشاعره وعواطفه لا بمقله وفكره، والتجربة الإنداعية عند الشيخ عبد الكريم الجيلانى تختلف تماماً عن أى إيقاع آخر من الأساليب الأخرى، لأن لديه تجربة روحية عالية تعده بكل هذه الصور والرموز التى تستحيل أن تجئ من فراغ.

واللغة الصوفية لغة مكثفة جداً ومختزلة للغاية، فهى تعبر عن الفكر العميق بالفاظ قليلة، دونِ تطويل أو استهاب، انظر على سبيل المثال قول ابن عطاء الله السكندري:

«إلهى، كيف يستدل عليك، بما هو فى وجوده مفتقر إليك؟ أيكون لغيرك من الظهور ما ليس لك، حتى يكون هو المظهر لك، متى غبت حتى يكون هو المظهر لك، متى غبت حتى تحتاج إلى دليل يدل عليك؟ ومتى بعدت حتى تكون الآثار هى التى توصل إليك»(٢٢).

إن ابن عطاء الله السكندرى يتناول قضية كثيراً ما تناولها الفلاسفة والعلماء، وكثيراً ما أثارت جدلاً بين الفرق، وهي قضية البرهنة على وجود الله، وبهذه الألفاظ قليلة العدد، وعميقة المعنى يتوصل ابن عطاء الله إلى رأى يخالف أغلب الآراء التي سعت من أجل الاستدلال على وجود الله بالأدلة المادية وغيرها، فالله هو الظاهر في كل شئ وكل شئ إليه مفتقر، فكيف يستدل على وجوده بما هو محتاج إلى الله ومفتقر إلى إظهاره؟ وقد عبر ابن عطاء عن هذه الفكرة العميقة بألفاظ قليلة ومكثفة، ليس فيها إسهاب ولا إطناب، ولعل هذا جوهر التجربة الإبداعية، فالتجربة الإبداعية الناجمة يجب أن تخلو من الحشو والاستطراد، ويجب أن تخلو من الحشو والاستطراد، ويجب أن تخلو من الحشو الاستطراد، ويجب المنتخرية الإبداعية الأدبية واضح بشدة.

لذلك فلا غرو أن التفت الأدب العربى المعاصر إلى ضرورة استلهام التراث الصوفي، واستعارة أدواته التعبيرية في التجربة الأدبية، هذا إضافة إلى إمكانية إسقاط هذا التراث على الواقع المعيش، والتعبير عن قضايا العصر، وذلك عن طريق الرمز والإشارة، لا عن طريق الإفصاح والمناشرة.

الغيطانى والتراث الصوفى

فرض الإنتاج الصوفى نفسه على أعمال الغيطاني بشكل واضح، مثلما فرض ابن إياس وتاريخ مصر المملوكية نفسيهما على روايات الفيطاني.

والمتأمل في أعمال الفيطاني الروائية يرى إلى أي حد احتفل الكاتب بالتراث الصوفي احتفالاً كبيراً، ليس فقط في استلهام التجربة الصوفية ومعطياتها الفكرية، بل تعدى ذلك إلى محاكاة اللغة الفنية والرمزية التي استخدمها كبار المتصوفة.

ومن الملاحظ أن صلة الرواية بالتصوف عند الفيطاني «صلة تعبر عنها بعض رواياته تعبيراً يكاد يصل إلى درجة الاحتفالية، ذلك أنها روايات تقصح عن ضرب من الاستعانة المركزة، والواعية بعناصر التجربة الصوفية كافة»(٢٢).

وإذا كان النقاد والأدباء يعتبرون أن الشعر هو أرقى الأجناس الأدبية في التعبير باللغة، فإن الغيطاني يرى عكس ذلك حيث إنه يعتبر «التراث اللغوي الصوفي ذروة التعبير باللغة وليس الشعر. يعر الصوفي بحالات وجدانية صعبة، لا تستوعبها الأطر اللغوية التقليدية، لهذا يحاول أن يتجاوز هذه الأطر، خاصة أنه عند مراحل معينة في التجربة يتحول إلى ألفاظ، وإذ تضيق هذه الألفاظ عن التعبير، تتفجر اللغة، تتحول إلى إشارات إلى رموز إلى أفلاك سابحة»(٢٤) وإضح من حديث الغيطاني إذن

استيعابه الكامل للتراث الصوفى بشكل كبير مما كان له أكبر الأثر على بعض رواياته الأدبية كما سنرى بالتفصيل عند دراسة رواية «كتاب التجليات» - الأسفار الثلاثة ورواية «رسالة في الصبابة والوجد».

أولاً: رواية «كتاب التجليات»:

يعرف الذين يتابعون الغيطانى أنه شديد الولع بالتراث العربى حيث تضمنت جل أعماله الروائية والقصصية تجارب تراثية، وهو أيضاً – خاصة في الفترة الأخيرة – مولع بالتراث الصوفى، ويبدو هذا جلياً في أسفار التجليات الثلاثة. فمن الممكن بسبهولة «أن نطلق على أسفار التجليات لفظ الرواية الصوفية، وهي الرواية التي تصور عالماً لا أقول إنه وهمى، بل عالم ملون بما هو فائق للطبيعة. إن موضوعها الاساسى هو (البحث) فالإنسان لا يعيش فيها إلا ليبحث في الواقع عما هو محاور للواقم «تجل»، والكشف عما مكمن فيه (١٠)

وكتاب التجليات كما أسماه الغيطانى كتاب ضخم مقسم إلى أسفار ثلاثة، وهو عبارة عن سيرة ذاتية المؤلف وأسرته، يتخلل هذه السيرة الحديث عن تاريخ مصدر الحديث والحرب مع إسرائيل وكذلك تاريخ الأمة العربية والإسلامية بشكل سردى متقطع يعتمد على عنصر الانتقاء الذي يخدم به المؤلف فكرته الرئيسة.

يقول الغيطاني في بداية روايت «رجعت فهان على أن يتلاشي كل ما رأيت، فعكفت وبونت، لعلى أتى مما رأيت بقبس، أحياناً وضحت وأحياناً وضحت وأحياناً ومرت ولوحت، سترت وما أفصحت، لكنني بعد أن امتلكت بياني وكدت أنتهى من الكتابة، خطر لى خاطر، أن أفرغ يدى من هذا الأمر الجلل خوفاً من قلة التحقيق وعدم التدقيق، فعزمت ومزقت كل ما يوت، شتته وذريته وصار كأنه لم يكن، صار نسياً منسياً، صار أثراً مندثراً بعد أن كان مسطوراً، وتساطت، هل أتى على وعلى تجلياتي حين من الدهر لم نكن شياً «(٢)).

وتبدو معاناة الأديب الكبيرة – من خلال النص السابق – أثناء ممارسة الغملية الإبداعية، إن إن العملية الإبداعية ليست من السهولة بمكان، فبعد أن أوشك الكاتب على الإفصاح عن تجربته مزق كل ماكتب خشية عدم قدرته على التدقيق. هذه المعاناة التي تخف درجتها بشئ من العزيمة والتمكن، كتلك التي تشبثت بأديينا وهو يرى الساعة التي يتقرر فيها الفجر لتنقطع كل هواجسه «انتبهت، فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نفسي، نور ليس مثله مثل حتى ظننت أنى عدت إلى مركز الديوان البهى، ثم رأيت في بؤرته ثلاثة، وعلى مسافة خلفهم ثلاثة، وفي منتصف المسافة بينهم واحد، أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيبي وقرة عيني ورفيق تجلياتي وملاذ همومي

ومقيل عثراتي، إمامي الحسين سيد الشهداء، إلي يمينه أبي وإلى يساره عبد الناصر، أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متفيرة، تارة أرى إبراهيم ومازناً وخالداً، وتارة أرى أمى وإخواتي وعيالي...، أما الواحد الواقف في المنتصف فعرفت فيه مولاي الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربي» (٢٧)

هل كانت هذه الشخصيات التي استلهمها الغيطاني من التراث الصوفي وخاصة الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربي بمثابة الدليل الذي يجتاز به الصعاب في رحلة تشبه رحلة الإسراء والمعراج؟ أم أننا أمام تجربة قريبة من تجارب الصوفية في الفناء التي يصبح فيها الإنسان بعيداً عن ذاتيته وبشريته؟ «إنه ليس بوسعنا أن نتلقاها – أى هذه التجربة – إلا على أحد احتمالين: فهي إما أن تكون نوبات ومواجد لدرويش واصل أو ملتاث العقل، ولا يمكن أن يكون هذا شئن الرواى ولا المؤلف، وكلاهما يوشك أن يتطابق مع الآخر، إذ إن طبيعة الشخصية لا تقدم لنا هذا النموذج، وإما أن تكون قناعاً تراثياً صوفياً يستخدمه الغنان ليؤدى من خلاله دوره واحية استعارها للظهور بها على مسرح الأحداث (٢٠٠٠).

لقد اختار الغيطاني الإمام الحسين ليكون دليلاً له في هذه الرحلة، وهو شخصية لها بريقتها في التاريخ كما أن لها رصيدها من الحب في قلوب جمهرة المسلمين، وقد شهد العصر

الذي عاش فيه المسين ميراعاً على السلطة وفتناً من أحل الدنيا وأغراضها الزائلة، بينما كان الحسين بعبداً عن كل هذا إذكان معظم اهتمامه منصبأ حول مجاهدة النفس والهوى ومصارية الغلام والطفيان. وكذلك اختار من الشخصيات الصوفية واحداً من أبرز المتصوفين وهو محيى الدين بن عربي ليصحبه في بعض تجلياته. والغيطاني لم يقم في تجلياته هذه بغير رصيد أمين ليعض مراجل حياته هو وأسرته. «انتقلت بيصيري إلى داخل المندرة ورأيت المرأة القصيرة، لم أعرف اسمها، تمسك أبي المواود لتوهه (٢٩) ويقول الغيطاني أيضاً عن ميالاد ابنه: «أرى عيني تحدقان إلى ابنى المواود مستطيل الرأس، منغمض العينين، رأيت لحظة المواجهة بيني وبين ابش، راعني أنه يشبه أبي شبها شديداً حتى لكأنه نموذج مصغر لوجهه»(٢٠). وهذه الأشياء الواقعية - ميلاد الأب والابن وسائر أحداث الرواية – بدت للرواي على سبيل التجلي، فهو قد رآها قبل أن تقم، ولدى الرواي - الذي هو في الحقيقة مؤلف الرواية - القدرة الفائقة على مخاطبة كافة الكائنات والجمادات وذلك بفضل مجاهيته وكثرة محاولاته مقالت الغمامة والسماء تلوح منها: أنا أحتوى أباك، أنا من أبيك، وأبوك مني، تساعات: كيف؟ فقالت والربح طبية تدفعها إلى مستقر لا أعلمه: إنها في ذلك الزَّمَن كانت ماء ثم أصب عد بخاراً، ثم صارت عماماً وضباباً وبدى، ثم عادت سيرتها الأولى إلى حين، فى إحدى مرات التحول والتقلب والتغير كانت جزءاً من مياه ترعة تخترق قرية أبى، ترعة تمتلئ دائماً بمد الفيضان الذى كان يفرق تلك النواحى، قالت الغمامة: إنها لامست جسد أبى (٢٠).

فالرواية تمتلئ بمثل هذه الأخبار التى تؤرخ لفترات زمنية معينة والرواى يؤكد فيها بشكل كبير على قص السيرة الذاتية له ولأسرته ولتاريخ مصر، ويظهر ذلك جلياً في دقته في تحديد الأماكن والأزمنة والأشخاص وكذلك الأحداث المرتبطة بحياته الشخصية في مراحل عمره المختلفة، والأحداث المرتبطة بأسرته مثل مفادرة الأب للصعيد وسكناه في حارة تقع في حي الجمالية ومعاناته الشديدة من أجل الحصول على عمل لكي يطعم منه أولاده.

التجربة الصوفية في كتاب التجليات:

تلعب الشخصية التراثية الصوفية دوراً هاماً في كتاب التجليات إذ تبرز شخصية الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى دوو الصوفى الذي حاز مكانة رفيعة في التصوف وعلومه وأنواقه بحيث لقب بجدارة – بقلب الشيخ الأكبر وسلطان العارفين (٢٦) وله العديد من الكتب في التصوف لعل من أهمها كتابه «الفتوحات المكية» وفصوص الحكم. ولقد قام ابن عربى بدور المرشد والدليل في هذه الرواية بعد شخصية الحسين

رضوان الله عليه «لما فرغت رئيسة الديوان نظرت إلى، فتعاظم عندى الوداد، ورأيت فيها هيئة أمى عندما تتأملنى صامتة، تنطق في سكوتها بما يعجز اللسان عنه من حنو ورفقة وشفقة بي تعد قلبي إلى شيخ العارفين، يلتفت إلى – قلبك عندى أمانة. أسالً: لم؟

- حتى لا يتحول.

أولى بوجهي تجاه حبيبي، أنقط من حزني وخوفي.

أتنفيني عنك؟

يقول أنور الجبين:

- هذا شيخك في مقاماتك.. اتبعه واخلص له، تكن من الكمل.

إذن أوصائى تاج فؤادى ونبراسى، فأسلمت أمرى، وسكن ميدى، لكن بقى عندى خوفى من شيخى، خوف التلميذ فى مواجهة أستاذه، وخشية المريد إذ يخلو إلى شيخه (٢٣).

ومن الواضح في هذه الفقرة أن رئيسة الديوان - وهي السيدة زينب - هي التي أمرت الراوي باصطحاب شيخ العارفين محيى الدين بن عربي ليكون له دليلاً ومرشداً لما يتمتع به هذا الشيخ من تجربة صادقة في مجاهدة النفس وقمع الهوى وألشيطان «ولعل المكانة الرفيعة التي - كان يتمتع بها الشيخ - هي التي دفعت الفيطاني إلى مساواة الرجل بكل من الحسين

وعبد الناصر بوصفهما دليلين مرشدين للراوى خلال تجلياته، ليكتسب من مصاحبته لثلاثة «الشيوخ» قدراً كبيراً من الثقة بجدوى ما ينجزه وقيمته موضوعياً وفنياً خلال هذه التجليات، إذ هو إنجاز يقوم بنيانه على أساس استلهام روح الإنجازات المتميزة لمرشديه، كل في ميدانه الذي بذل فيه جهد طاقته وعطائه» (۲۶).

إن الشيخ محيى الدين بن عربى يتم توظيفه فى هذا العمل الضخم على أنه واحد من أبرز أرياب المجاهدات الذين اشتغلوا بتصحيح المسار لدى عامة المسلمين وخاصتهم، حيث لم يستجب لإغراءات السلطة والشهرة بل كبح جماح نفسه وارتاد الطريق الصعبة دوهى نمط من المجاهدة يقوم على مجموعة من الرياضات والتجارب الروحية، ومجموعة أخرى من المواقف الفكرية الروحية، التي كانت غالباً ما تقف خلف اتهام السلطة لابن عربي» (٢٥).

وإذا ما تجاوزنا شخصية الشيخ محيى الدين عربى كرمز كبير من رموز الصوفية، فإن النزعة الصوفية تبدو متأصلة في الرواية بأكملها سواء في لفتها أم في أحداثها «فنجن إزاء تجرية هي أقرب ألى المعراج الصوفي، من حيث اللغة ومن حيث غاية السفرة ومن حيث أهم المفاهيم السائدة لدي الصوفية عامة ولدي محيى الدين ابن عربي خاصة» (٢٠) حيث يعتمد الراوى على مبدأ المجاهدة والمشاهدة الصوفى من أجل الترقى في الأصوال والمقامات المتعددة، «وكلما أزدادت مشاهدات الصوفى وترقيه في الأحوال والمقامات المتعددة، ارتفعت عنه الحجب حجاباً وراء حجاب، فيصل إلى المعرفة التي لا يتالها غيره إلا بالموت. ومع ترقيه في الأحوال والمقامات يزيد باطنه علماً بقدر ما ينقص من ظاهره وذلك في رحلة الصعود والإسراء من عالم العناصر إلى العالم الأعلى» (٢٧)

فالرواى فى كتاب التجليات يشبه المتصوفة فى سفرهم ورحلتهم من أجل التخلص من الضعف والعجز اللذين يحجمان من انطلاق الروح نحو عالم المثل، وكذلك الراوى يعتبر التجلى بمعناه الضوفى بمثابة المنقذ الذى يأخذ بيديه إلى عوالم أخزى لا يصل إليها إلا من جاهد نفسه وقطع الرحلة بكل مصاعبها ومشاقها «لتآكيد مبدأ هذا التجلى ذى البعد الصوفى تقترن قصة تجلى الحسين بالإتيان بكرامات تؤطره، وتساعد السارد على الكشف والاكتشاف والفوص فى المجهول، ولذلك تمنحه تأثيرة الدخول إلى عالم عجائبى التضاريس والمناخات فى رقعة وطئتها الاقدام لم يرها ويقابل شخصاً يمشى على وجه الماء، ويخيل إليه أنه محمول، وعندما تمسه رئيسة الديوان يتحول «٨٠).

إن الراوى في هذه الرواية يهتم - منذ البداية - بإبراز جانب

مهم ألا وهو «الكرامة» بمفهومها الصوفى، حيث تبدو شخصيات الرواية على قدر كبير من السبحان فى هذا العالم الصوفى الرحب، فجد الرواى حياته حافلة بأنواع الكرامات حيث كانت لديه القدرة على مداواة العجزة والممسوسين وذلك بمجود وضع يده على مكان الداء، «والكرامة هى ظهور أمر خارق للعادة من قبل شخص غير مقارن لدعوى النبوة، فما لا يكون مقروناً بإيمان والعمل الصالح يكون استدراجاً، وما يكون مقروناً بدعوى النبوة يكون معجزة» (٢٩).

فالجد شخصية ذات ميول صوفية اشتهر بها بين الناس، فقد خرج الجد لمساعدة نوى الحاجات إلا أنه لم يرجع إلى بيته وأولاده حتى دارت حوله الحكايات والأساطير، وظلت زوجته غير مصدقة بموته بل كانت على يقين من عودة زوجها في يوم ما ولكن عندما بحن الأوان المناسب.

النزعة الصوفية في شخصية الراوي:

سبق أن أشرت إلى أن شخصية الراوى فى رواية التجليات هى نفسها المؤلف – الفيطانى – وعلى ألرغم من أن الفيطانى قد نفى أن يكون متصوفاً أو ممارساً للسلوك الصوفى، إلا أننا نلاحظ أنه ليس غريباً عن عالم التصوف بما يحويه من مجاهدة وكرامات وأحوال ومفاهيم.

وقد نجح الراوى من خلال توظيف اللغة الصوفية في الارتباط

الحميم بالقارئ وذلك من خلال ظهوره المستمر في صفحات الرواية من بدايتها وحتى نهايتها، فالراوى يحدث القارئ مباشرة من منطلق العارف الذي يحدث مريداً من مريديه «اعلم وفقك الله وبصرك بما بصرت به أنا الذي كفت ضالاً فهداني ونائياً فقربني وأدناني وتائهاً فدلني وغياً فعقلني ومعذباً فخفف جروحاتي» (١٠).

ومثل هذا الحوار الرقيق الساخن بين الكاتب وقرائه كثير في كتاب التجليات، فهو «نوع من الجلسة الخاصة بين القائل ومستمعه تعطى لكتابه بهجتها وطابعها السحرى إنها توحى بهذا المستمع المثالي هذا المستمع الذي هو ممثل الإنسانية»(⁽¹⁾):

ومن بين الدلائل التي تظهر التزام الراوى بالرؤية الصوفية محببة الإمام الحسين في تجلياته وكذلك حرصه الشديد على حسن صحبته لدليله ومرشده محيى الدين بن عربى بحيث ينصاع الأوامرة انصياع المريد اشيخه والمحب لحبيبه، فهو يأتمر بأمر ابن عربى مهماً كان هذا الأمر، حتى إنه كان أحياناً يخجل من مصارحة شيخه بما يعتمل في نفسه من تساؤلات يكتنفها الفموض وعدم الوضوح، لكيلا يخرج عن حدود الأدب واللياقة مع أستاذه ودليله في هذه الرحلة، هذا على الرغم من شدة احتياجه لمعرفة كنه بعض الاشياء. وهذا الأدب الجم من

المريد مع شيخه خلق من أخلاق الصوفية في أساليبهم التربوية، حيث يحتشم التلميذ من المثول بين يدى أستاذه وهو على حالة من المعصية أو الخذلان. «إذن فالراوى كالمتصوف وهو يعرج طامحاً بلوغ مرتبه التجلى، ولكن مع اختلاف بين طبيعة المجاهدات والرياضات في سلم العروج، والتجليات التي تنكشف للعارج إذ يصل أخر درجات السلم، فستلك عند المتصوف تجارب روحانية خالصة في حين هي عند الراوى هنا تجارب أدبية نفسية موضوعية فنية على أن كلا المعراجين أشبه بالرؤيا المنامية الروحية منهما بالمعراج الحسي» (٢٤).

والمتأمل لهذه الشخصيات التي صاحبت الراوى في تجلياته يدرك أنها تمثل – في مجعلها – دعوة إلى القيم والمبادئ ولها . وجهات نظر مشهورة ومعروفة في الحياة وفي دعوة الإصلاح، مما جعل لها وظيفة رئيسة في الرواية من خلال بثها لمجموعة من الثوابت والقيم الاجتماعية.

ومن أبرز الأشياء التى تؤكد على النزعة الصوفية لدى الراوى لليه للكرامات التى كانت مصاحبة له طوال تجلياته، فالراوى لديه القدرة على مخاطبة الجماد والحيوان والطير، ولديه القدرة على الرجوع والارتداد إلى أزمان سبقت ميلاده وتكوينه والتحدث إلى أهل هذه الأزمنة و مناقشتهم في مسائل عديدة، و كذلك فإن الراوى بإمكانه الاختفاء و الاحتجاب عن العيون وقتما شاء،

والظهور في الوقت الذي يريده «قالت النخلة المزهوة النضرة، لولا أبوك لما كنت ولما تمايل سبعفي عند هبوب النسمات، لما كان طرحي، و إخصابي. كات أطلب لحظة بزوغ الدمعتين، غير أن مفرج كروبي أمسك يدى مسكاً هيناً ليناً حازماً، قادني فرأيت قبراً و حوله رمال صفراء ناعمة متوحدة اللون كأنها لا تفارق الأصيل أبداً، منها تنبت شجيرات شاحبة الخضرة، لم أعهدها و لم أعرف اسماً لها، أشار قائلاً: هذا مثوى أبي أمير المؤمنين،(١٤).

فمن الواضح أن الراوى فى هذه الفقرة هو بصحبة الإمام الحسين حيث يشهد قبر على بن أبى طالب ويقيم حواراً مع النظة التن تضبره بمعرفتها بأبيه و بفضئل أبيه عليها والراؤى أيضاً يتحدث مع كل ما يريد، فهو يتحدث مع الغمامة «غير أن الغمامة قالت: أنت تحدثنى عن أشياء أجهلها، ما أعرفه ميلاد ذلك الألم الذى سرى ثم قضى، بداية توغله من المصمص، قلت: هذا موضع لم نحط به خبراً قالت: أنت تنسى أو تتناسى (13)

وإضافة إلى هذه الكرامات التي كانت تتبدى الراوى وتعطيه القدرة على التحرك بسَمهولة و يسر في الأماكن و الأزمنة المختلفة فقد كانت لديه القدرة «على تحقيق المعراج إلى حيث مكان متوهم فيه «اللوح المحفوظ» الذي ليس بوسع كائن النظر فيه، وما الديوان ذاته إلا تفصيل من مجمله، ذلك أن الديوان اختص

بالعالم الأرضى أما اللوح المحفوظ فوسعه ما كان و ما سيكون و ما هو كائن%^{(2).}

و مما لا شك فيه أن تمتع الراوي في هذه الرواية بمثل هذه الكرامات من شبأنه أن يظهر حقيقة سيطرة النزعة الصوفية عليه، تلك كانت مصاحبة له في تجلياته، و هي التي أمدته بتلك المادة الروحانية التي تشبه الإلهام مما جعل الراوي «لا يتحكم في سرده بل يقوده التجلي ذاته و ذلك ما يجعله غير خاضع في استرجاع ماضيه وماضي أبيه إلى منطق التذكر و الانتقاء باعتبارهما أحد العنامير المتحكمة في كل سيرة ذاتية بل يخضع إلى الأمر الصادر من القوة المتحكمة فيه و المسيرة له»(٤٦). فالأحداث العديدة في رواية التجليات من النوع الخارق للعادة مما يخلع على الرواية ثوب الصوفية و هي غير قابلة لتفسير «بل إنها لا تحتاج إلى أي تفسير لأنها تنتمي إلى عالم أخر يتحرر فيه الإنسان من قيوده و حدوديته الإنسانية»⁽¹⁷⁾ وإذلك فلا عجب أن يتاح لشخصية الراوي في تلك الرواية هذه الخاصبة الفريدة التي تمكنه من المعراج الصوفي و من مخاطبة الجمادات و من الرجوع إلى الزمان و المكان يريدهما.

قيمة استلهام التراث الصوفى فى رواية التجليات:

سبقت الإشارة إلى أن التراث الصوفي تكمن أهميته وقيمته في تلك الحصيلة اللغوية الرائعة التي تعتمد على استبطان المعنى و استخدامها في معان إشارية رمزية تتناسب مع تجاربهم الروحية في المجاهدات و الفناء، و قد انتبه الغيطاني إلى قيمة هذا التراث اللغوية التي تعد شيئاً فريداً و متميزاً في التراث العربي نتبجة معايشته الطوبلة و صحبته الواعية لكتابات شبوخ المتصوفة، و لذلك فإن توظيف اللغة الصوفية في كتاب التجليات لم يكن من باب الصدفة المحضة أو مجرد المحاكاة والتقليد، بل كانت اللغة في التجليات بمثابة موقف هو «موقف · الصوفية العظام من اللغة، وإنني لأعتبر التراث اللغوي الصوفي ذروة التعبير باللغة العربية واليس الشعر، يمر الصوفي بحالات وجدانية صعبة، لا تستوعيها الأطر اللغوية التقليدية. لهذا يحاول أن بتجاوز هذه الأطر خاصة أنه عند مراحل معينة في التجرية يتحول إلى ألفاظ. و إذ تضيق هذه الألفاظ عن التعبير، تتفجر اللغة، تتحول إلى إشارات إلى رموز إلى أفلاك سابحة «٤٨).

ولعل كتاب «الفتوحات المكية» للشيخ محيى الدين بن عربى كان بمثابة المفجر الحقيقى لكوامن الفيطانى و كان باعثه الحقيقى على خوض هذه التجربة، و ذلك بما يتضمنه من لغة صوفية عانية الأداء مليئة بالإشارات و الرموز المختلفة، و أما سائر الكتب الصوفية فكانت هي المكملة لهذا العمل الفذ الذي أمد الفيطاني بالعديد من التجارب و الخبرات الصوفية، و قد أصبح كتاب الفتوحات المكية بالنسبة للغيطاني في تجلياته «بمثابة الشمس التي تنتظم حولها الكواكب، عايشت معه التراث الإسلامي الصوفي بدءاً من الجنيد و الحلاج و القشيري والإمام الشعراني و ابن سبعين و السهروردي و عبد الكريم الجيلاني، والتراث الصوفي الإسلامي في إيران و مازات أعايشه، هكذا كانت لغة التجليات بمثابة نتاج الحالة و أدى هذا إلى أن اللغة أصبحت بطلاً من أبطال الرواية (١٤)

إذن فالحالة اللغوية التي تقمصها الفيطاني ليست وليدة . الصدفة، بل إنها قامت على خبرة كاملة ودراية تامة بما تتمتم به هذه اللغة من خصائص تعبيرية فريدة و أنماط إنشائية يحل التلميح فيها مكان التصريح و تعتمد على الرمز و الإشارة بدلاً من الدلالة الظاهرة للألفاظ.

وإذا ما انتقلنا من هذه الخاصية الهامة للتصوف - بما تلعبه اللغة من دور هام - فإننا نلتقى بقيمة أخرى هامة لا تقل عن سابقتها و هي الدلالة التي يمثلها رموز التصوف في التاريخ العربي، حيث كأن المتصوفة - غالباً - هم هؤلاء الأشخاص الذين يمثلون الجهاد الإسلامي تمثيلاً حقيقياً، بما كانوا

يمارسونه من قسوة مع أنفسهم فى أنماط معيشتهم و طرق عبادتهم، و بذلك أصبح الصوفى يرمز إلى تلك القيمة الهامة فى المجاهدة و المعرفة، و أصبح القارئ بمجرد استدعاء هذه الشخصية فى أى عمل فنى يسترجع تلك الذكريات التى مرت بهؤلاء الأشخاص العظام.

«وعندما يستوحى الفيطانى شخصية تراثية تكون مقابلاً الشخصيات معاصرة، أى أن الشخصية التراثية تكون تعبيراً عن شخصيات معاصرة، (٥) و هذه قيمة أخرى حيث تكون الشخصية التراثية الصوفية بديلاً عن شخصية معاصرة يدرك القارئ جيداً أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، و يلجأ الكاتب إلى هذا التكنيك ليكون أكثر حرية في التعبيز عن قضايا عصره ومراحل جهاده المختلفة «فعندما يستحضر صورة الحسين و قد مزق الأعداء جسده بسيوفهم يستدعى على الفور صورة الشهيد الذي مزقت جسده رصاصات العدو» (٥١) . يقول: طرياً في موضع جرحه. جاء إلى زمن الحسين ينزف، لمحنى طرياً في موضع جرحه. جاء إلى زمن الحسين ينزف، لمحنى هممت بالنداء، لكنه ولى عنى ثم لمحت جنداً كثيغاً في جسد كل منهم جرح طرى، غير مضموم، غير ملتئم» (٧٥).

ويذلك يكون توظيف الرمون الصوفية في التجليات ليس لمجرد تضمين عناصر تراثية تاريخية والتوقف عندها، بل إن الأمر يتعدى ذلك إلى التوظيف الفنى الذى يمتد ليشمل العصر الذى نعيشه بما فيه من إحباطات متلاحقة، وكأنه بذلك يدين الواقع الذى نعيشه من خلال توظيفه لهؤلاء الأشخاص بما يمثلونه من قيمة فى التراث العربى وديستخدم - العيطانى هذه الشخصية - المسوفية - تعبيراً عن إدانته الواقع، حيث يهلل الفقراء للحاكم ورجال السلطة، ولا يعلمون ما يدبر لهم، تماماً مثلماً فعل يزيد بن معاوية بالرعية، لذلك يستحضر شخصية يزيد قائلاً: «يتذكر جماعة من فقراء المدينة يتقدمهم رجل شرطة مستتر يهتفون ليزيد، ما يؤلمه أن يتحمس هؤلاء والضرر كله مستتر يهتموهم لا يعلمون خبايا الغد» (٢٥).

إن توظيف التراث المدونى فى رواية التجليات لم يكن مجرد مادة فكرية اتكأ عليها الفيطانى فحسب، بل كان هذا التوظيف بفضل ما تتمتع به التجربة الصوفية من لغة فريدة وفذة فى مفرداتها و تراكيبها، و كذلك فإن رموز التراث الصوفى لهم رصيدهم فى نفوس القراء. إضافة إلى استدعاء هذه الرموز بفرض إدانة الواقع استناداً إلى قيمة هذه الرموز فى التراث العربى. «وبهذا يصبح لاستحضار شخصية (الحسين) – على سبيل المثال – وظيفة دلالية أساسية هى وظيفة التقابل مع استحضار قصة تجلى (جمال عبد الناصر) و تضمينها إزاء استحضار قصة تجلى (جمال عبد الناصر) و تضمينها إزاء السارد،

وكون الأساليب لم تتبدل و إن اختلفت الحقب، من حيث تفشى الخيانة و الاستهتار بالقيم»(10) و هذا ما يجعل قصة تجلى الحسين مستدرجة لخدمة آلية التضمين و تشغيله، انطلاقاً من المعادلة الإيحائية العامة التى تغلف النص في كليته، بافتراض وجود تماثل تشخيصي بين الشخصيتين معاً، برغم انقطاعهما في الزمن التاريخي»(00). فتوظيف التراث المسوفي في كتاب التجليات واستدعاء أبرز رموزه، و اتضاذ الراوي شكل رحلة مجازية انتقل من خلالها من عالم الواقع المرئي إلى عالم الغيب الروحي، كان بغرض البحث عن حقيقة مطلقة تكون بمثابة المرشد أو الدليل لهذا العالم الذي نعيشه.

رأى النقاد في رواية التجليات:

بعجرد أن طرحت رواية التجليات في الأسواق و قرأها النقاد و الدارسيون أثارت لديهم الإحساس بقيمتها الكبيرة، و قد تلقاها النقاد بالاستحسان و الإطراء و اعتبروها خطوة هامة على طريق الرواية العربية الحديثة فهي «خطوة كبيرة في الرواية العربية على طريق تحقيق ملامحها الخاصة و خصوصيتها القومية في أن، فهي من الأصالة في موقع الرقص الهندي من أديان الهند، و في موقع التحسال الياباني بعلم الجحال القومي (۱۰) و لم تسلم أيضاً من بعض المأخذ.

كتب الأستاذ أحمد بهجت في بعض مقالاته يقول عن كتاب

التجليات: «أى كتاب هائل هو كتاب التجليات، و هو كتاب يحكي لنا من أسرار الحياة قدراً عظيماً، إنه عمل أدبى خطير يستخدم فيه الكاتب أسلوباً له مذاق خمر جات قبل أن تخلق أشجار الكرم» (٧٠).

ولعل الشكل الغريب – أو البناء المعمارى الرواية - هو الذى الفت أنظار الأدباء و النقاد لهذا العمل، إذ إنه من المعروف أن الرواية العربية كان لها بناؤها التقليدى المعروف في أساليب السرد و الحكى و حتى التناول، بينما اخترقت رواية «التجليات» حاجز الرواية العربية التقليدية و خلقت لنفسها شكلاً روائياً متميزاً «يسعى فيه الغيطاني إلى تحقيق شكل فنى تجريدى يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدي في الكتابة والرواية» (١٠٠٨) من عناصر الحكى و السرد العربية الأصيلة التي تمتلئ بها كتب التراث العربي القديم و لم يستفد منها كتاب الرواية و القصة إلى الآن – إلا فيما ندر – فكأن رواية الغيطاني كانت تطمع إلى إعادة تأصيل الرواية العربية بربطها بالطرف الأخر من المحيط إلى الأدبي الموروث.

و لعل هذا الطموح الذي كان من وراء هذا العمل الكبير قد أوقع الغيطاني في بعض المثالب التي جعلت نصبه الروائي في بعض فقرات روايته يميل إلى الثبات و الجمود و التقوقع في منطقة و مساحة تراثية قديمة دون أن تبرر منها عوامل الجدة والحداثة «لأننا إذا تأملنا النص، أدركنا امتلاءه بالعناصس الثابتة الجامدة التي تكشف عما شاحت من علم و معرفة و قدرة على محاكاة لغة الأقدمين، و تمثل لعالمهم، لكنها لا تتقدم خطوة مصسسوسة في بناء العمل الروائي، و خلق حسركت الديناميكية»(٩٠).

وقد يكون السبب في ذلك راجعاً إلى أن هذا الشكل الجديد ينشد نهجاً لم ينهجه أحد من قبل إلا القليل جداً من الأدباء — ولذلك فهو مازال في مرحلة البدايات التي ربما تشهد تطوراً ملموساً في الأعمال اللاحقة.

و إذا كان الغيطاني قد وقع في الثبات و الجمود بسبب هذا الشكل الروائي الجديد الذي يريد له أن يسبود – كأحد أشكال الروائي الجديد الذي يريد له أن يسبود – كأحد أشكال التراث القصصي – فقد وقع في مأزق آخر أشد خطورة حيث كان الغيطاني حريصاً على خلق ثنائية و ازدواجية بين الماضي و الحاضي مما أعطى الرواية شيئاً من التكرار «و يبدو أن الكاتب من شدة حرصه على إبراز المتعايير المتناقضة في الواقع الحاضير لجا إلى تكرار المسواقف و الأحداث والشخصيات في أكثر من موضع في الرواية ، مما أصاب بناء الرواية بالترهل و الخشو للحد الذي جعلنا ندرك أن الكاتب عندما يستخدم شخصية تراثية فندرك على الفور أنه سيأتي

بشخصية معاصرة»(٦٠)٠

وربما - وذلك بسبب طول الرواية - يلجئ الكاتب إلى المباشرة و التقريرية التي تنأى بالعمل الفني عن مواطن الجمال و الابداء.

و قد لاحظ د. مسلاح فضل الجرأة الشديدة في رواية التجليات على محاكاة النصوص الدينية و خاصة القرآن الكريم، و اعتماد الفيطاني على «التخفي وراء القناع الصوفي بدءاً من المطلع المنتبس بخواص فواتح السور في قوله: (ل. و. ر. تلك آيات قلبي العليل الحرين)، و الذي لا نلبث بعد مضينا في القراءة أن نكتشف أنه بنثر اسم حبيبته «لور»((۱))

وريما كان في هذه المحاكاة للنصوص المقدسة شئ من الحرج، إذ سيقت بعض هذه النصوص في مجال لا يليق بها من مثل العلاقة الحسية أو الجنسية بحبيته «لور». «و لا يجدى في تبرير هذا الفجور في محراب الصوفية ما يحاول أن يخدع به القارئ» (١٦) من صحبته للشيخ ابن عربى أو رموز أخرى من رموز التصوف في هذه المواقف التي يميل فيها الكاتب إلى الأدب المكشوف، وكانه بذلك يعطى لكلامه شيئاً من التبرير والقبول بسبب التأييد الذي يحصل عليه من الشيوخ الذين يصحبهم «التفت مباغتاً إلى شيخى الأكبر: ضع يدك على شعرها أراهابعيني وتراني بعينها، فادرك صورتها في نظرى شعرها أراهابعيني وتراني بعينها، فادرك صورتها في نظرى

وأدرك صورتى في نظرها. فعرفت حينئذ أن القمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم، ما هي إلا صورتي لو خلقت أنثى، فما عشقت إلا صورتي وما أبحرت إلا في ذاتي وما توحدت إلا بصفاتي» (٦٣).

وقد وقع الغيطانى فى اضطراب شديد ومأزق خطير، حيث لم ينتبه إلى طبيعة التجربة الروحية الشغافة التى يكتب فى محرابها، وأغراه احتفاله الشيد باللذة الحسية، وولعه بإبراز المتضادات والأشياء المتنافرة جنباً إلى جنب، أن يستغرق فى وصف تفاصيل اللذة الحسية، وما يعتريها من تهتك، على الرغم من أنه فى محراب الصوفية.

وإذا كان الغيطاني يتحدث عن وحدة الوجود في الفقرة السابقة فإن وحدة الوجود التي يحاول الغيطاني أن يخفي وراحها تنافر بنيته الروائية، لا تجاوز كونها فكرة فلسفية مجردة، لا تضفي مشروعية فنية على هذا الاضطراب بين شفرتين متعاضتين، وعالمين متباينين، يفصلهما ما يفصل السمياء عن الأرض، والميادة عن الروح، لدى من يؤمن بهذه الثنائية ويكرسها، ولا يحليها إلى مجرد وسيلة للخلط المقصود بين المستويين والسخرية المتعمدة من أحدهما، إذا إن مؤلفنا - أي الغيطاني - شديد الاحتفال باللذة الحسية، عظيم الاهتمام بنينياتها الدقيقة وأطوارها الشائعة. وهذا من حقه، ولكنه في

نفس الوقت - فيما يبدو - حريص على التبجيل الجاد لهذه الاقتمة التراثية، شديد الاشتباك بها والمعايشة لها، دون أن ينتبه إلى التعارض الجدى بينهما، مما يند عن التوفيق، وستعصى على المصالحة» (٦٤).

ولعل مصدر هذه المفارقة الغريبة وعدم الانسجام في جمع شتات تلك الصور، هو أن جمال الغيطاني قد جمع هذه الصورة الصافية العنبة الشفافة جنبا إلى جنب مع تلك الصورة الحسية في مشهد واحد، مما يخلق شرخاً في بناء الصورة وتكرينها، فكثيراً ما رأينا كتابا يحتفلون بالجنس وباللذة الحسية أيما احتفال، بل إن بعضهم يكاد يكون متخصصاً في هذا الباب، قصداً للإثارة واجتذاب جمهور الشباب والمراهقين، ولكن أعمالهم خلت من هذه المفارقة، لأنها لم تدع أنها كتب في التربية والأخلاق مثلاً، ولكنها أسفرت عن توجهها في الكتابة بشكل واضح ومباشر.

ولكن الغيطاني جمع بين الشكلين المتنافرين في هذه الرواية، مما أثار استغراباً ودهشة لدى النقاد.

وعلى أية حال فإن هذه المالاحظات بسيطة، ولا تغض من قيمة هذه الرواية الضخمة، التي تعد بحق تجديداً في الرواية العربية على مستوى الشكل والمضمون. وهذا التجديد ليس نبتاً شيطانياً، ولكنه تجديد مبنى على العوروث العسوفي والتاريخي،

وهو إضافة تحسب للغيطانى فى إطار بحثه الدائم والدوب عن شكل جديد للرواية العربية المعاصرة، يستوعب حضارتنا وواقعنا، ويتجذر فى التراث العربى الذى هو أصل وجودنا.

كما يجب الاعتراف بأن العمل الجيد والهام هو الذي يثير حفيظة الناقد والقارئ، ولا يكاد يخلو عمل أدبى جاد من ملاحظات وأخذ ورد حوله، وهذه هي طبيعة الأدب، حيث تكشف كل قراءة عن وجه جديد من وجوه الإبداع في العمل الأدبى.

ثانياً: رواية «رسالة في الصبابة والوجد»

إذا ما انتقلنا إلى رواية «رسالة في الصبابة والوجد» وجدنا أنفسنا أمام تجربة تتم في محراب التصوف وتعتمد كلياً على تجربة المتصوفة في الفناء والتوحد حَيث يصل الصوفي إلى درجة يفقد فيها السيطرة على «الإحساس بعالم الملك والملكوت، وهو بالاستغراق في عظمة البارى ومشاهدة الحة.»(١٥).

ويت جلى هذا بوضوح فى دور الراوى الذى تقوم أحداث الرواية عليه - كما سنرى - حيث يبدو فاقداً للسيطرة على التجرية التي مر بها ولا يدرك أهى تجرية حقيقية أم لا ؟! «حتى قوى على الشك بأن ما جرى جرى» (١٦)

والرواية عبارة عن رسالة من صديق إلى معديقه يروى له فيها قصة رحلة قام بها إلى الاتحاد السوفيتي بدعوة تلقاها لحضور مؤتمر يبحث عن أفضل السبل للحفاظ على المبانى العتيقة، وأثناء هذا المؤتمر التقى بفتاة روسية رائعة الجمال، هذه الفتاة شغلت عليه كل جوارحه، حيث افتتن بها وما تتمتع به من لباقة غير عادية وأنوثة طاغية، ولذلك يحاول الومسول إلى قلبها والظفر به من بين سائر المنافسين الذين هم باقى أعضاء المؤتمر!

وقد قسم الرواى رسالته إلى فصول ضمنها قصة ولعه وهيامه بهذه الفتاة وإقبالها عليه وإعراضها عنه من وقت لآخر. ففي البداية نجد الراوى يعنون لبدء ظهور الفتاة بالعنوان التالى «ديباجة الظهور» ويتحدث فيه عن بداية رؤيتها ومحاولته النفاذ إلى قلبها «رأيتها، بمفردها، يداها في جيبي معطفها، تماماً كبا كانت تدسهما أثناء رواحها ومجيئها بين شجرتي التوليب، لم أتقدم إنما دفعت من داخلي، لم أتجرا، إنما بدأ فعلى قبل قرارى، وحركتي قبل عزمي، ابتسمت مشيراً إلى آلة التصوير. تسمحين لي بصورة؟ لاح نبأ ايتسامة من شفتيها المزهرتين، مدت رأسها هذه إلى الأمام، قالت برقة: ليس الآن من فضلك»(١٧).

وما بين وجد الراوى وفقده، وصد الفتاة وردها يعيش الراوى في مرارة تجربة الحب هذه التي لا تقف عند حد معين، وفي أثناء سرده لهذه التجربة يحكى عن مشاهداته في بلاد روسيا

الإسلامية مثل بخارى وطشقند وسمرقند وأوزبكستان ويسترجع المسلات الوثيقة التى تربطه بهذه البالاد وتراثها الفكرى والحضارى «اكتمل تأمينا للإقلاع صوب بخارى، إلى الزمن المطوى، لطالما قرأت عن مدارسها، عن قيامها وأفولها ثم انبعاثها، طالعت صور قبابها وأسواقها وعقود مبانيها وتصميم قلعتما» (١٨)

على أن الراوى لم ينس أن يبث صديقه شكواه من أصور اجتماعية تعانى منها بلاده فى مصد وهو فى غمار هذه التجربة - وأكثر ما كان يذكر هذه المساوئ فى الأوقات التى تصده عنها الفتاة التى شغلته «تقلبت فيها الأمور وشهدته يضوفن حرباً ضد لصوص المقاولة، ومن يفسدون الذوق السليم، لا محرك لهم إلا جشع الربح، غير عائبين بأحوال العداد» (١٩).

وبتراوح فصول الرسالة بين الطول والقصر، ففي الفصل الثاني «مساق المسلسل» خمس صفحات يصف فيها الرواى لصديقه فاليريا ثلك الفتاة التي أخذت بلبله، وصفاً حسياً «لا ترتدى المعطف الرمادي الذي يخفي معالم وجودها الحسي، ترتدي قميصاً من الصوف، تتعاقب ألوانه كموج البحر في مثلثات متداخله، أحمر صريح، وأبيض ناصع وأسود قاتم، القميص فضفاض ينسدل على كتفيها، أما بنطاونها الأخضر

القطيفي المضلع فيخفف من أنفالات جسدها الأنثوى، بلغني حضنورها الحسى القوى على البعد، وإن لم أقف على شواهده ولم أمس تخومه» (٧٠)

ويمضى الرواى فى حديث ويحكى لمسديق عن بعض الأحداث الجسام التى تعرض لها فى مصر مثل سجنه وشعوره بالهوان الذى لاقاه من خلال ما حدث له فى السجن، وكذلك يحكى عن بعض الحكايات التى يسميها «حكايات دالة»، والتى فجر فيها كل هذا الشجن، واسترجاع العذاب هو ما يشعر به من ضيق بسبب إعراض الفتاة عنه فى بادئ الأمر.

وعندما تظهر الفتاة في الأفق وتلوح منها ابتسامة رضا للراوى تنقشع، عنه هذه الآلام والسبقام التي ظل يعاني منها ردحاً طويلاً من الزمن، «واجهتني شغلت فراغاً أمامي بضيائها، شددت رحال بصرى صوب ملامحها، وعمق حضورها، محاولاً التمكن من نضارتها، وغرابة عينيها الرحبتين، الطاقتين، النوارنيتين، حيث يتطهر فيهما الضوء، ويشف ويرق ويرتد إلى عناصره الأولى» (٧١) ومن الملاحظ أن اللغة التي يعبر بها الراوى عن صفات «فاليريا» سواء الحسية أو الروحية، هي لفة شعرية مليئة بالوصف والوجدان والتصوير بحيث يضفي عليها صفات والطهرالنقاء، بينما ترتد اللغة إلى طبيعتها التعبيرية عندما يتحدث عن بعض المواقف العادية.

وقد لاحظ أحد الحاضرين اهتمام الرواى بهذه الفتاة فأخبره بكل شيء عنها، حيث إنها في الرابعة والعشرين من عمرها وهي محتروجة حديثاً وهي تحب زوجها. وهنا يصاب الراوى بصدمة حيث لا يليق به أن يتعلق بامرأة لها مثل هذه الظروف «أعى أنني من جهة وهي من أخرى، أنني قادم من زمن غير زمنها»(٢٧) كانت فاليريا هي ذلك الرمز الذي انطبع في ذهن الراوى عن هذه البلاد الأسيوية الإسلامية حيث كانت تذكره بالشوارع المتيقة والمآذن المختلفة الأشكال والألوان «أما الساحة التي يخيم عليها هجير قديم وفراغ خفي فتوشك أن تردد أصداء الاقدمين الذين عبروا وتوقفوا هنيهات أو حقباً، الذين قدموا أمنين أو الذين هرعوا، أو الذين جاوا عنوة غازين ومنهم سيد المجتاحين جنكيز خان» (٢٧).

وعلى الرغم من معرفة الرواى التامة بظروف هذه المرأة فقد صدارحها بحقيقة حبه الجارف لها، حيث كانت هى فقط التى تسيطر على اهتماماته، وقد أبدت له هى الآخرى ارتياحاً وهيأت له الفرصة للانفراد بها بعيداً عن أعين الناس وتم اللقاء وعرف الراوى من الفتاة أن اسم «فاليريا» هو نفسه الاسم العربى «ليلى» وأنبسط أساريره لمعرفتها لأشياء كثيرة عن تراث العرب وحفظها لبيت من أبيات المتنبى الشاعر العربى الشهير.

وعند انفراد الراوى بفاليريا قبلها وضعها لكي يطفيء نار

الحب التى تتأجج بداخله «لمحت البشارة آنية من ضيا عينيها، لم أنش، لم أضيع لحظة، إنما على الفور بدأت الدعوة، جثوت، شيعت أشمى وتقبيلى إلى كافة ما طلته من عالمها الحسى، بدأت بيديها، وطفت ثم عدت، أنفاسى زفير بلا شهيف، حتى إذا لمست جدائلها وتنسمت عبيرها انقلبت شهيقاً ولا زفير» (٧٤).

وعلى الرغم من انفراد الراوى بفاليريا وانسجامها التام معه وموافقتها على كل ما يحدث وإتاحتها الفرصة له لكى ينال وطره إلا أن الراوى عجز عن استكمال هذه العلاقة الحسية وأخفق في الوصول إلى منتهاها «لا ينقص الأمر إلا دفعة يسيرة متوقفة على. ولم أقدم، لم أفعل، مع أنى الطالب وهي المطلوب، ستقول، وفيم الإحجام؟ فيم التقاعس» (٧٥).

ولكن الرواى يفسر إخفاقه وعجزه عن سر عدم استكماله للقاء برغبته هو ذاته في ذلك لأنه ما كان يسعى إلا «إلى اتحاد عابر» في ظرفه هذا ولم يكن يقصد المحط الأخير فقد كان حريصاً «ألا يتملكها الظن أن هذا ما سعيت إليه لا غير، ولكن ما أردت توصيله وعورة هيامي، وشموليته، وشدة توقى» (٢٧)

ومر الوقت الذي كان محدداً لإقامة المؤتمر ومضى الراوي ـ كما مضى باقى الأعضاء ـ في طريق عودته، وقد وعدته المرأة بضرورة اللقاء ثانية والاتصال الدائم بينهما، وظل الراوي في كل صباح وليل وهو يصبحو وينام على صبورتها التي لم تفارق

مخيلته لحظة واحدة، وظل الراوى يشيع رسلاته لمحبوبته كل يوم ودلم تصلني مجاوبة، لم ترتد رسائل إلى» (٧٧).

وفى نهاية الرسالة يضع الراوى القارئ أمام الحيرة الشديدة إذ يتساعل عن حقيقة ما حدث وهل ما حدث كان حقيقة أو هماً؟ «وإذا يكتمل وعيى بأننى ماكنت أسعى للاندماج إلا بالصورة، أفز من مقعدى راغباً في اختراق اللاممكن، وإذ أنوء أرتد خائباً مستعيداً نظراتها . حنوها . مستفسراً . متسائلاً ، هل ما جرى كان حقيقة أو وهماً ، وهذا ما أمر به الآن» (٨٧).

ولكنه يذكر جملة توضح أن هذه التجربة لم تكن حقيقية كما يتوهم القارئ حيث ذكر كلاماً على لسان الشيخ الجليل محيى الدين بن عربي إذ يقول «وقد بلغت بي قوة الخيال أن كان حبى يجسد لي محبوبي من خارج عيني، فلا أقدر أنظر إليه. ويخاطبني وأصغي إليه وأفهم عنه، ولقد تركني أياماً لا أسيغ طماماً، كلما قدمت لي المائدة يقف على حرفها وينظر إلي، ويقول لي بلسان أسمعه بأذني: تأكل وأنت تشاهدني؟ فأمتنع عن الطعام ولا أجد جوعاً، وأمتلي منه حتى سمنت وعبلت من نظري إليه، فقام لي مقام الغذاء، وكان أصحابي وأهل بيتي يتعجبون من سمني مع عدم الغذاء لأني كنت أبقي الأيام الكثيرة يتعجبون من سمني مع عدم الغذاء لأني كنت أبقي الأيام الكثيرة أنوق نواقاً ولا أجد جوعاً ولا عطشاً» (۱۸۷).

محاكاة النصوص الصوفية فى «رسالة فى الصبابة والوجد»:

إن القارئ ارواية الغيطانى «رسالة فى الصبابة والوجد» يدرك تأثر الغيطانى الشديد بكتابات المتصوفة حيث «تتسم اللغة عنده بكثير من المترادفات، والمتقابلات والتنويعات الصوفية القرآنية، ومنها تتشكل البنيات الصغرى الغة الصوفية،(٨٠).

ف من الملاحظ أن الفيطاني يبدأ كل ف صل من روايت بافتتاحية تكاد تكون واحدة مثل «اعلم يا أخي الحميم، أيدك البارئ الكريم بمدد من عنده» (١٨) ومثل «يا أخي أجج الله توقاً من يحبك إليك وقربك ممن تهوى وقوى يقينك، وأعانك على سعيك، اعلم أن رحيقاً عنباً سلسبيلاً بدأ يسرى عندى» (٢٨) ومثل «اعلم يا أعز صاحب - رقق الله خواطره» (٢٨) وكذلك قوله «أدام الله يا أخى جميل لطفك، وأتم الله خطو سعيك كما تشاء وتبغي، أقصى عنك الوحشة، وأدام لك قربي من تهوى، اعلم يا أخي الحسيب، الصاحب، المساحب، المساحب،

وقد سبق القول بأن الفيطاني متأثر بالشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى في وبكتاباته، فابن عربى في معظم ما كتبه يبدأ كلامه بقوله «اعلم»، أو «كن» وهو ما حاكاه الغيطاني وقلده في

بدايات فصوله في رواية «رسالة في الصبابة والوجد»، وهي بدايات تبعث على الراحة إذ تشعر المتلقى بالقرب من نفس المستكلم، و « من هنا تتشابه طرق بدايات قص الحكايات والأخبار في الكتابة الصوفية، وفي كتابات الفيطاني و وخاصة في رواية رسالة في الصبابة والوجد ـ مما يجعل لغة الرواية عند الفيطاني قربية الشبه باللغة الصوفية في كتابات الصوفيين، وطرق صباغة هذه الحكايات الصوفية تؤثر بدورها على ملامح اللغة الصوفية تؤثر بدورها على ملامح

وإذا ما انتقلنا من بدايات الفصول وفواتيحها عند الغيطاني، والتي يحاكي فيها واحداً من أبرز علماء الصوفية - وهو الشيخ محيى الدين بن عربي - إلى لغة الرواية ذاتها داخل الرواية نجد أن الغيطاني اعتمد على المعجم الصوفي بشكل كبير، حيث نراه يوظف الألفاظ والمفردات الصوفية للتعبير عن تجربته في الحب والفناء، ومن ذلك قوله وهو يتحدث عن حبيبته «كنت أدور حولها، أنا الجزيء وهي النواة، وما من اتحاد ، كأني من طال بحثه عن نبع الحياة، حتى إذا بلغه، لم يدر أنه بغيته فتجاوزه دون أن يحسو منه، وبعد القوت أدرك خسراته المبين» (٨٧).

والاتماد مصطلح صوفى معناه «شهود الوجود الحق، الواحد المطلق الذي (الكل) موجود بالحق فيتحد به الكل، من حَيث كون كل شَنيء موجوداً به، معدوماً بنفسه، لا من حيث أن له وجوداً خاصاً اتحد به فإنه محال» (٨٨)

وعندما يصف الراوى حبيبته يقول: «لم تكن تسعى إنما تقيض»، والفيض مصطلح صوفى إشرافى يرى أن الله الكامل، تقيض ذاته بما هو دونه، كما تفيض الشمس بالأشعة مثلاً أو يفيض العطر بالرائحة. والفيض عند الصوفية يمثل نظرية فى وجود العالم واستمراره، وغير ذلك، ولولا أن الله يفيض ما كان هذا العالم ولا كتا» (٨٩)

ولعل المؤلف قد أراد باستخدامه هذه الألفاظ والمفردات الصوفية أن يؤكد أن للرواية أبعاداً أخرى غير تلك التي قد يقهمها القارئ بمجرد أن يقرأها، إذ إنه من السهل أن ينظر القارئ إلى هذه الرواية على أنها قصة حب عادية تشبه قصص الحب الأخرى في العديد من الروايات، وهذا ما أراد المؤلف أن ينفيه عن ذهن القارئ، حيث إن الرواية على هذا الشكل تعد تجرية صوفية راقية في الفناء في المحبوب دولا شك أن هذه التعبيرات ذات الدلالة الخاصة ساهمت في إشعار القارئ بأن الرواية ترمى إلى ما هو أبعد من الحدود الواقعية للحدث أو الشخصيات، وهذا ما أراده الكاتب أساساً بإستخدام هذه الشخصيات،

اللغة الرمزية في الرواية:

وقد امتلأت الرواية بالجمل الرمزية ائتى لا يريد المؤلف بها الواقع والحقيقة إنما يلمح بها إلى معان خاصة تصور حالة البطل الداخلية. ومن ذلك قوله مثلاً «فبقدر ما هى محدثة، بقدر ما هى قديمة، موغلة» (١١) وكذلك قوله «فلا يتبقى إلا قفر المفازة وغول الطريق» والقفر والمفازة والغول والوحشة، كلها ليست أشياء حقيقية هنا، بل هى مجرد رموز تصور حالة البطل الداخلية» (١٧).

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن الرمز في اللغة يكسبها شيئاً من الغموض والحيوية، حيث يجعل القارئ يتلقى هذا العمل وهو مهياً ومستعد لذلك بشيء من الثقافة والفكر. ومن هنا تحيير اللغة الرمرية «لغة مفعمة بالإشارات المجازية التي تبدو من وجهة النظر المنطقية والعملية، انحرافاً يعوق الانتباه ويعطل مجرى التجربة، فإن هذه الإشارات المجازية تساعدنا على أن نحيا أثناء التجربة مع ازدياد في الأناة ومراعاة للقصد، الأمر الذي يزيد من سوانحنا بإدراك لب الموضوع أو الموقف الذي نقوم بتجربته بأسره، كما تتيح لنا هذه الإشارات مشاهدة الموضوع من خلال نظرات متعاقبة بدلاً من أن نشاهده ثم نستعده نهائياً» (٩٢).

إن قطع الراوى لكثير من أحداث روايته بالجمل الرمزية أو الحكايات الدالة - كما أسماها - يدل دلالة أكيدة على أن الرواية ليست مجرد رواية عاطفية عادية فحسب، بل إن اللغة الرمزية التي كتبت بها توضح أن الكاتب يقصد إبراز شيء أبعد عمقاً وأعظم شائاً، يقصد أن يذكرنا بماضينا التليد في هذه البلاد الإسلامية التي اجتاحتها جحافل الشيوعية فطمست معالم الحضارة الإسلامية التي كانت الشاهد الواضح على عظمة المسلمين، وما «فاليريا» تلك التي هام بها الراوى إلى درجة الجنون إلا رمز لتلك الحضارة «أوثر مقابلة كل عنصر في الأرض التي أطؤها أول مرة، فمالك وسمرقند لها عندى فرادة، وقديم صلة، وأحلام مبهمة، وتوقعات غامضة، واحتمالات ربما تبدو لك مستحيلة، أن ألقي بعض من سبقوني بقرون، (١٤٥).

ولذلك فإن التجربة التى عاشبها الراوى مع الفتاة الروسية تبدو كما لو كانت خيالية، حيث يضفى الراوى عليها صفات أسطورية وذلك من خلال ممارساته معها وتهيبه القائها «عندما استقرت بجوارى هدهدنى قربها، اقتربت من حافة عبيرها الخاص، الرائحة القادمة من توالى حضورها، من أنفاسنها، من مسامها، من زمنها، لم أتمكن منها بعد، غير أنى رحت أحوم أحاول الطواف والقبض على مالايرى، هذه أنفاسها، وهذا أربح شعرها. أما الصبا فقادمة من أغوار روحها، أثار قربها منى شعرها. أما الصبا فقادمة من أغوار روحها، أثار قربها منى

حنيناً غامضاً إلى وديان لا تقوم فيها بناية، وأون أخضر زاهً نضير يوجي بالطلي (٩٥).

ومن الواضع أن الطواف حول فتاة شيء غير مستساغ إذا فهمناه على المعنى العادى، إنما يكون الطواف حول الأماكن المقدسة أو المعظمة كالكعبة مشلاً كما عند المسلمين، وكأضرحة الأولياء كما هو الحال عند بعض المتصوفة.

فالرواية إذن «تعكس تجربة روحية رمزية الكاتب، حظى فيها بالوصل مرة، ثم عاش محروماً من تكرار الوصل يتذكر ما كان، حتى بعدت به المدة ودخله الشك في أن ما حدث قد حدث فراح يجأر بالشكوى لنفسه، إذ اتحد فيه الشاكي والمشكو إليه في مقت واحد» (٩٦).

إذن فالفتاة التى عشقها الراوى ما هى إلا انعكاس لحضارة بلادها التى سيطرت على كل وجدانه، بما لها من مكانة سامقة عنده و «فاليريا» هذه تعد «تلخيصاً دقيقاً لحضارة بلادها، معمارياً، فنياً، علمياً وفكرياً، وهو ما نفهمه من محاولات الفيطانى المتصلة لإثبات أوجه الشبه بين حضورها الطاغى بين يدى الراوى من جهة وفى خياله من جهة أخرى، وبين حضور المعالم الحضارية التراثية البادية فى المتبقى من الآثار المعالم الحريقة، والمترعة بحس الجمال، وإيحاء من شادوا العمرانية العريقة، والمترعة بحس الجمال، وإيحاء من شادوا

صروحها ومكثوا فيها غير قرون الحضارة، يمارسون فيها نشاطاتهم الإبداعية المختلفة، وسواء أكان هذا المتبقى أثراً دبنياً أن ضريحاً أم مدرسة» (٩٧).

إن التجرية الصوفية في هذه الرواية شديدة الوضوح، كما أنها قد وجهت الكاتب إلى التعبير عن قضايا معاصرة من خلال اللغة الصوفية والأفكار الصوفية، ولم يقف الغيطاني في استلهامه للتراث الصوفي عند مجرد ترديد مقولات المتصوفة وحكمهم ومأثرهم، ولكنه تجاوز ذلك إلى إسقاطه على العصر. وهذ الهراة في «رسالة في الصبابة والوجد»:

إن «رسالة في الصبابة والوجد» رواية تلعب المرأة فيها دوراً أساسياً حيث تقوم أجداث الرواية كلها عليها، سواء بلك التي تتحدث عنها بشكل مباشر أم تلك التي يكون استدعاؤها عن طريق استحضار صورة حضارة أو مبان قديمة أو نحو ذلك.

وقد أقام الراوى مع فتاة ما علاقة حسية غير كاملة، ولو سلمنا بصحة الأحداث وسلامتها على هذا النحو، لم يكن فى الرواية شيء نو بال يمكن أن يجذب إليه انتباه القارئ فضلاً عن أن يجذب إنتباه التاقد والدارس، إذا إن آلاف العلاقات الحسية كاملة وغير كاملة عتم في كل الأوقات وينشكال كثيرة، والعديد من الأدباء وخاصة الرومانتيكيين قد أبدعوا عشرات الروايات التي تدور أحداثها حول الحب والعلاقة المسية والخيانة وغير

ذلك من هذه الأغراض.

إذن، هل المرأة في الرواية رمز لشئ بعينه تستر الراوى خلفه؟ وما هو هذا الرمز الذي يقصده الراوى ؟! وللإجابة عن هذه الأسئلة يجب أن نقف على رمز المرأة عند المتصوفة ما دمنا قد افترضنا مسبقاً أن رواية «رسالة في الصبابة والوجد» عبارة عن معاناة في محراب التصوف.

إن الدارس الأدب الصوفى يرى الاهتمام والاحتفال بالمرأة حيث بدت فيه المرأة «رمزاً موحياً دالاً على الحب الإلهى» (٨٨)، فهم يتخنون المرأة رمزاً لبث أشواقهم وأمالهم والتعبير عن حبهم الأعمق والأقوى وحب الله، وقد اتخنوا هذه الرمز لأن شغراء المغزل قد درجوا على ذلك في تشبيبهم بالمرأة وافتتانهم بها، وصارت هذه القوالب الفنية التي استخدموها سنة متبعة حتى وقت متأخر، وسادت هذه الأساليب لأنها «أساليب غزلية موروثة كان قد تم تكوينها ونضجها الفني» (٩٩).

ومن خلال هذه الأساليب المالوفة والمعروفة استطاع المتصوفة أن يعبروا عن أشواقهم ووجداناتهم الجياشة تجاه الله، وقد أضفوا على هذه النماذج روحاً صوفية خالصة، وذلك من خلال تجسيد الرمز والإغراق «في مزج جمال المعشوق بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إبهاماً وغموضاً» (١٠٠٠).

فليس غربياً أن ترى المرزأة عند المتوفية تتمتع بكامل الصفات المسية حيث العيون الواسعة واللحاظ الفاتكة والخدود الموردة وسائر الصفات الحسدية الجذابة، ومِن ثم فهي مثال للجمال والجلال. فلا غرابة إذن أن ترى الشيخ الجليل، وقد بلغ ما بلغ من عبادة وتقوى، تراه وهو يهيم بهذه المفاتن ويقول فيها الشعر أو المأثور من الكلام الجميل وذلك في بناء غزلي رمزي تمتزج فيه عواطف الحب الإنساني بمواجيد المحبة الإلهية. وفي هذا المعنى الذي يعتمد على الرمن والتلويح يقول أحد الشعراء: تقول أناس قد تملكه الهوى أجل است في ليلي بأول من جنا خفيت بها عن كل ما علم الورى وأظهر لبني والمراد سوى لبني ويظهر من خلال هذين البيتين أن المتصوفة يتخذون المرأة كرماز فقط للتعبير عن حبهم وعشقهم الإلهي من خلفه، وهم نظهرون ذلك وما يضمرونه بختلف عنه أليتة «فتغزل الصوفي في الله لا يضتلف في سالاسة لفظه وظهور قصده عن الفيزل والتشبيب بالمرأة» (١٠١).

وريما كان تفزل الصوفية في المرأة وتشبيبهم بها واتخاذهم إياها رمزاً، ريما كان من أجل إتاحة الفرصة لإخراج ما في داخلهم من وجدانات وفيوضات دون أن يأخذ كلامهم طابع المباشرة والتقريرية ويتحول إلى مناجاة بين المرء وخالقه، وكذلك حتى ينجوا من سيف النقد المسلط عليهم عندما يتكلمون في ذات الله مباشرة. فالمُرأة عند الصوفية ليست معشوقاً في ذاته إنما هي وسيلة للتعبير عن حبهم وعشقهم للذات الإلهية فحسب.

كان هذا هو رمز المرأة عند الصوفية بشكل عام، والغيطاني في روايته «رسالة في الصبابة والوجد» قد نسج على منوالهم واتذذ من المرأة رمزاً استرجم من خلاله تاريخ المسلمين والحضارة الإسلامية وذكرياتهم في أسياء ورسم صورة لهذه الذكريات المنسبة من خلال تجربة حب عاشها مع فتاة من تلك البلاد، هذه الفتاة كانت بمثابة المفصر لكل هذه التداعيات والذكريات «يخيل إلى أحياناً يا أخي أن مامر بهذه المدن لم ينقض الم يندثر، دائماً أتوقع من يجيئني ليأخذ بيدي ويصنحبني إلى غير ذي جهة لألقى الأسواق القديمة، وحلقات الدرس في مدارسها القديمة وساحاتها بعيرها المحاربون الذارجون لملاقاة الغزاة، وإذ أجول عبر الدروب الضبقة أجهد النفس للوصول إلى ملمح مما انقضي. لكنني لا ألقي إلا الآنية» (١٠٢): فالراوي هذا لا يحكي عن قصية حد عادية سياذجة وإنما يحكى لنا قصة حضارة اندثرت من الذاكرة ولكن الشواهد على عظمتها وخلودها مازالت شامخة تطاول الزمان وتقص على التاريخ ما صنعه أرباب هذه الحضارة العظام.

واذلك نرى الراوى وهو في ذروة هيامه وعشقه الفتاة، نراه

بعد أن يحكى طرفاً من العلاقة الحسية والروحية التى نشأت بينهما لا يفوته أن يذكر المدن الإسلامية مثل بخارى وطشقند وسمرقند، وهو يذكرها بعد حديث مستفيض عن مغامراته مع الفتاة مباشرة، مما يوحى بأن المرأة فى هذه التجربة ما هى إلا رمز يجسد حضارة هذه البلدان الإسلامية.

وإذا كان التراث الصوفى بهذه الخصوبة وتلك الحيوية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فهل استطاع الغيطانى أن يستفيد بهذه المأثورات الصوفية؟ وهل استطاع أن يقدم جديداً من خلال استلهامه للتراث الصوفى؟!

إن جمال الفيطانى منذ أن أدرك قيمة هذا التراث المدوفى، وهو لا يكاد يكتب رواية دون أن تتضمن حكمة صوفية أو إحدى المساثورات الصدوفية، والذي يدقق النظر في ذلك يدرك أن الفيطاني لم يكتف بتضمين العبارات الصدوفية من أجل إكساب لفته الروائية جمالاً وطلاوة، ولكنه استطاع من خلال اللغة الصدوفية ومن خلال فلسفة المتصدوفة، أن يبرز قضايا الواقع وأن يسقط هذا التراث على الواقع الذي نعيشه.

فاختياره لرموز التصوف المجاهدين يعكس رغبته في بعث روح الجهاد في جسد الأمة العربية، واذلك فهو لا يعبر عن الصوفية في عمقها التاريخي ولا يؤرخ ارجالها، ولكنه يعبر عن موقف ويطرح قضية بل قضايا ، من خلال هؤلاء المتصوفة.

هذا على مستوى المضمون الفكرى لرواياته، أما على مستوى الشكل، فإن التجربة الإبداعية الروائية ترتقى إلى أعلى درجات التعبير اللغوى عندما تحاكى اللغة الصوفية، ولا شك أن الشكل هام جداً فى العمل الأدبى، ولا يمكن إهماله، وقد اتخذ الغيطانى من اللغة الصوفية نمطاً تعبيرياً عذباً جعل رواياته أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، وقد تناوات ذلك بالتفصيل فى الفصل الرابم من هذه الدراسة.

الهوامش

- (١) د. أبو الوفأ الغنيمي التفتازاني ـ مدخل إلى التصوف الإسلامي صد ٣ دار
 الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٤م
 - (٢) ابن خلدون صد ٤٣٩ ـ المقدمة طبعة دار الشعب بدون تاريخ.
- (٣) د. إبراهيم بسيوني نشأة التصنوف الإسلامي صد ١٧ دار المعارف
 ١٩٦٩م.
 - (٤) د. إبراهيم بسيوني ـ نشأة التصوف الإسلامي صب ٢٨.
- (٥) حسن كامل الطاوى المربى تمهيد في التصوف وأثر الأستاذ الكامل في تربية الروح، صد ٨ دار مصدر العربية ١٩٧٤م.
- (٦) ر. أ. نيكلسون/ الصوفية في الإسلام ترجمة نور الدين شريبة صد ٢ مكتبة الخانجي سنة ١٩٥١.
 - (V) حسن كامل الملطاوي ـ المربي صب ١٦
 - (٨) د. أبو الوفا التفتاراني مدخل إلى التصوف الإسلامي صد ٢٦.
- (٩) الرسالة القشيرية صد ٣١، نقال عن ن: التفتازاني مدخل إلى التصوف الإسلامي صد ١٦٦.
 - (١٠) د. التفتازاني مبخل إلى التصوف الإسلامي صد ١٦٤.
 - (١١) ر. أ. تيكلسون الصوفية في الإسلام صد ٧٢.
 - (۱۲) الرسالة القشيرية حب ۱۸۲.
 - (١٣) د. أبو الوقا التفتاراني مدخل إلى التصوف الإسلامي ص ١٦٧.
- (١٤) د. إبراهيم بسبيوني لطائف الإشارات جـ١ هـ ٤٧ دار الكاتب المربى
 للطناعة والنشر بالقاهرة طـ ١
 - (١٥) د. إبراهيم بسيوتي ـ نفسُ المرجع صد ٤٧.
 - (١٦) ابن خلدون المقدمة ـ صـ ٤٤٨.
- (۱۷) أ.د محمد عبد الرحمن شعيب المتنبى بين ناقديه صد ۲۹۷ ط. ثانية دار المعارف بمصر سنة ۱۹۹۹م والعبارة للدكتور شوقى ضيف - الفن ومذاهبه في الشعر العربي صد ۲۳۶.

- (۱۸) د. عبد الخالق محمود اصمطلاحات الصوفية الكاشائي (مقدمة الكتاب)
 صد ۱۰ الطبعة الثانية ۱۹۸۶م دار المعارف بالقاهرة.
 - (١٩) د. عبد الخالق محمود ـ المرجع السابق صم ١٦،١٥
- (۲۰) نقلا عن خالد محمد خالد «والسوعد الله» صد ۳۰، ۳۱، ۳۷، دار الجیل الطباعة سنة ۱۹۸۲
- (۲۱) د. عبد الخالق محمود مصطلحات الصوفية الكاشافي المقدمة صد ٧٠
- (۲۲) نقلا عن د. محمد عبد الله الشرقاري الإيمان حقيقته راثره في النفس والمجتمع، وأصوله وفروعه، مقتضياته ونواقضه - صد ۱۱۷ مكتبة الزهراء الطبعة الأولى سنة ۱۹۸۹م
 - (٢٣) مأمون الصمادي ـ جمال الفيطاني والتراث صد ٥٠.
- (۲۶) جمال الفيطانى ـ مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات والسبعينيات قصول مجلد ٢ ع ٢ صد ٩٧.
 - (٢٥) عبد الرحمن أبو عوف تحولات الرواية العربية هد ١٣١.
 - (٢٦) الغيطاني التجليات مده، ٦ دار الشروق ط. ١ سبتة ١٩٩٠
 - (۲۷) التجليات عب ٦.
 - (٢٨) د. صلاح فضل إنتاج الدلالة الأدبية مد ١٣٧٠.
 - (۲۹) التجليات صد ٤٨.
 - (۲۰) التجليات مد ٥٧.
 - (٣١) التجليات صد ٨٩، ٩٠.
- (٣٢) عبد الحقيظ فرغلى الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى سلطان
 الماشقين صد ١١١ الهنة المصرية العامة للكتاب (سلسلة أعلام العرب).
 - (٣٣) التجليات مد ٢٧٥ السفر الثاني.
 - (٣٤) مأمون الصدمادي .. جمال الغيطاني والتراث صد ٥١.
 - (٣٥) مأمون الصمادي .. جمال الغيطاني والتراث صد٥٣.
 - (٣٦) عبد السلام الككلي الزمن الروائي صد ١٠٩.
- (۳۷) نصر حامد أبو زيد ـ فلسفة التاويل دراسة في تاويل القرآن عند محيى الدين بن عربى صد ٢٠٦ ط بيروت ١٩٥٣ نقلاً عن الككلي صد ١٠٩٨.

- (۳۸) قمرى البشير ـ صنعة الشكل الروائي صد ١٤٧ قصول ٣٤ سنة ١٩٨٥ المحلد ٥.
 - (٣٩) الشريف الجرجاني التعريفات من ٢١٠ دار الرشاد صن ١٩٩١.
 - (٤٠) التجليات السفر الأول صد ١٩٥.
 - (٤١) عبد السلام الككلى ـ الزمن الروائي صد ١١٣.
 - (٤٢) مأمون الصمادي ـ الغيطاني والتراث صد ٥٧.
 - (٤٣) التجليات مد ٨٧.
 - (٤٤) التجليات مد ٩١.
 - (٤٥) مأمون الصمادي الغيطاني والتراث حد ٥٩
 - (٤٦) عبد السلام الككلى ـ الزمن الروائي صد ١١٤.
 - (٤٧) نقس المرجم صد ١١٥.
- (٤٨) جمال الفيطاني مشكلة الإبداع عند جيل الستينات فصول مجلد ٢ عدد ٢ صد ٩٧.
 - (٤٩) حمال الفيطائي جداية التناس مجلة ألف عب ٨٠.
 - (٥٠) مراد عبد الرحمن مبروك العناصل التراثية صد ٩٠.
 - (٥١) ألمرجع السابق عبـ ٩٠.
 - (٥٢) التجليات صد ١٢١ السطر الأول.
 - (۲۰) سپیات سند الرحمن مرجم سابق صد ۹۱.
- (3) قمرى البشير ـ صنعة الشكل الرواش مجلة فصول ع (٢) لمجلد (٥) مد
 ٧٤٧.
 - (٥٥) المرجم السابق عبـ ١٤٧.
 - (١/٥) د. نوفل نيوف دمشق ـ غلاف الرواية .
 - (٥٧) أحمد بهجت علاف الرواية.
 - (٨٥) قمرى البشير ـ التجليات (الفلاف).
 - (٩٩) د. صلاح فضل إنتاج الدلالة الأدبية مد ١٤٢.
 - (٦٠) د. صلاح قضل تجارب في قراءة النص صد ١٤٢.
 - (٦١) د. صلاح فضل تجارب في قراءة النص مد ١٤٢.
 - (٦٢) د. مملاح فضل . إنتاج الدلالة الأدبية صد ١٤.

- (٦٣) د. مبلاح فضل ـ إنتاج الدلالة الأسنة مب ١٤٠.
 - (٦٤) السابق مد ١٤٢.
- (٦٥) الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات تحقيق د. عبد المنعم الحفني صد .197
 - (٦٦) الغيطاني رسالة في المبياية والوجد مده ط أولى دار الشروق.
 - (٦٧) رسالة في الصبابة والوجد عد ٦٣.
 - (۱۸) السابق صد ۱۹
 - (٦٩) السابق مب ٢١.
 - (۷۰) السابق مند ۲۳.
 - (٧١) الرواية مند ٣٤.
 - (۷۲) الرواية عبد ۲۷.
 - (۷۲) الرواية عبد ۲۹.
 - (٤٤) الرواية مند ١٣١.
 - (٥٧) الرواية حد ١٢٥.
 - (٢٧) الرواية مد ١٢٢.

 - (۷۷) الرواية مد ١٤٠.
 - (٧٨) الرواية حد ١٤٢.
 - (٧٩) الرواية صد ١٤٢.
 - (٨٠) د، مراد عبد الرحمن/ العناصر التراثية صد ٢٠٣.
 - (٨١) الرواية منده.
 - (٨٢) الرواية عبد ٢١.
 - (٨٣) الرواية صد ٣٤.
 - (٨٤) الرواية منذ ٢٤.
 - (٨٥) الرواية مد٩٣.
 - (٢٨) الرواية مد ٢٩.
 - (٨٦) مراد عبد الرحمن ـ مرجم سابق صد ٢٠٨.
 - (۸۷) الرواية مد ۱۲۲.
 - (٨٨) الجرحاني ـ التعريفات مد ١٩.

- (٨٩) محمد السيد عيد رسالة في الصبابة والوجد محاولة روائية في محراب
 التصوف مجلة الهلال فيراير ١٩٨٨ م صد ٨٣.
 - (٩٠) السابق مد ٨٤.
 - (١١) الرواية مسـ ١٤.
 - (٩٢) محمد السيد عيد ـ نفس المرجع صد ٨٤.
- (۹۳) د. عاطف جودة نصر الزمز الشعرى عند الصوفية صد ۱۱۳ دار الكندى بيروت الطبعة الأولى سنة ۱۹۸۷م.
 - (٩٤) الرواية مند ١٥٠.
 - (٥٥) الرواية عند ٦٧.
 - ر) محمد السيد عيد ـ المرجع سابق عد ٨٤.
 - (٩٧) مأمون الصمادي جمال الغيطاني والتراث صد ١٤٢.
 - (۹۸) د. عاطف جودة نصر مرجع سابق صد ۱۹۲.
 - (٩٩) السابق مد ١٦٢.
 - (۱۰۰) السابق عبد ۱۲۵.
- ِ (١٠١) د. على مناقى حسين ـ الأدب الصوفى فى مصر صد ٢٠٧ دار المعارف. مصر سنة ١٩٧١.
 - (١٠٢) رسالة في الصيابة والرجد صد ٦٦.

الفصل الثالث التراث وتجاربه الذاتية

- جيل الستينيات والتخفي وراء الرسز.
 - التراث وإسقاطه على الواقعي
 - الغيطاني والقضايا السياسية
 - بين الدين والسياسة.
- الحداثة والمعاصرة في رواية الزيني بركات.
 - الاسقاط والرسز في تجليات الغيطاني.
 - المغارقة بين الماضي والحاضر.
 - السلام الحلم الأسل.

جيل الستينات والتخفى وراء الرمز.

شهدت مصر والعالم العربى تغييراً جذرياً فى مختلف أنشطة الحياة فى فترة الستينيات من هذا القرن، وذلك بسبب التفكك الشديد الذى أصاب المجتمع العربى من المحيط إلى الخليج ووأد معه حلم الوحدة فى مهد طفولته. وقد استطاع الاستعمار الغربى أن يخلف فى هذه الشعوب الشعور الشديد بالإحباط والياس بعد أن فرض ثقافته وتقاليده فى الكثير من أرجاء هذا الوطن، كما استطاع أن يجعل هذه الشعوب مزقاً لا يكاد يلم شتاتها وأشلامها إلا صيحة بعض المثقفين من رجال فكر وأدب وسياسة وأساندة جامعات.

وفى هذا الجو المشحون بهذه التيارات المعادية للعروبة نشأ جيل الستينيات بأكمله شاهداً على هذه المأساة، حتى أمكن وصفه بأنه «الجيل الشاهد على عصر التغير الجذرى في بنية العالم السياسية والثقافية، ومن ثم الاجتماعية، ولأنه كذلك فلقد ارتطم بعديد من التجارب لم يشهدها الجيل الذي سبق، ولن يشهدها جيل من بعده فترة يعلم الله وحده مداها»(١).

وإذا كانت فترة الستينيات قد شهدت هذا التغيير الجذرى في العالم العربي فقد شهدت تغييراً أوسع وأشمل على الصعيد الدولي والعالمي «مروراً بأحداث ضخمة، كانت شواظها تطال المجتمع المصرى مثل بروز الدولة السوفيتية، وتدعم نمطها في الحكم والإدارة، والحرب العالمية الثانية، وبروز أشكال جديدة من الإمبريالية بعد انتقال قيادة الرأسسالية إلى الولايات المتحدة، ومثل بدء حقبة التحرر الوطني وصعودها وانحسار مداها، ومثل صراع الأيديولوجيات بين ستالينية وتروتسكية وماوية وجيفارية، ووجودية وفاشية وليبرالية منطقية ويراجماتية»(٢).

ولم يكن أدباء هذا الجيل بعيدين عن هذا التأثير الذى أصاب الحياة بأكملها، فالأديب هو مرآة المجتمع الذى يعكس أماله وألامه ويرصد كل ما يستجد فيه من أحداث بغية تعرية الحقائق وكشف الخلل وتصوير الواقع.

ولقد عانى الأديب فى حقبة الستينيات من مشكلة القهر السياسى حيث فرضت الأنظمة الديكتاتوية قيوداً حديدية على الفكر والأدب خوفاً من يقظة الشعب القابع تحت وطأة النظم البوليسية التى صادرت الحريات وأحكمت قبضتها ورقابتها الصارمة على الفكر والأدب.

ولم يكن أمام الأديب وهو بإزاع هذه المسمارسات إلا أن يتخفى ويرواغ من أجل أداء رسالته بطريقة تضمن له عدم التعرض للسجن والمساعلة القانونية، ولذلك لجأ الأديب تارة إلى الرمز وتارة إلى إسقاط الماضى على الحاضر، فاستعار من التراث ما يمكنه من أداء هذه الرسالة. فخلال الستينيات «كان ثمة تطلع إلى المستقبل، وحركة بناء فى المجتمع، ولكن كانت هناك مشكلة حرية سياسية وثقافية - إن جاز التعبير - كانت الرقابة شديدة على المدحف والمطبوعات، وحتى منتصف السبعينيات كان لابد من الحصول على تصريح بطبع أى كتاب من إدارة تقع فى مبنى الهيئة العامة للاستعلامات، وبعد طبع الكتاب لابد من الحصول على تصريح أخر» (٣).

وبهذه الطريقة استطاع النظام أن يحجم من دور الكلمة وأن يضم العقبات والتعقيدات أمام الأدباء والمفكرين من أجل منع أفكارهم ونشرها بين الناس، وإضافة لتتبع أصحاب الكلمة والزج بهم في غياهب السجون. لقد نشأ «جيل الستينيات كله في ظل هذه المرقابة، كنا نشك في كل من نعرفه ومن لا نعرفه، ونسمع عن عمليات التعذيب في المعتقلات والكهرباء التي تصعق الأعراض، لذلك نمت داخلي كراهية عميقة وحادة لتلك الأجهزة التي تقوم بقهر حرية الإنسان»(٤).

كانت مظاهر الفساد مستشرية في المجتمع في ذلك الوقت، وكانت الوصولية والشللية هما بعض صور الفساد، بحيث استطاعت نخبة من ذلك الجيل الوصول إلى سدة الحكم والتحكم في أجهزة الإعلام والدعاية عن طريق النفاق والمداهنة والرضوخ الأوامر السلطة، وقد سخرت السلطة هذه النضبة لبث الزأنف وقل الموازين وتغيير الحقائق.

ولم يجد أصحاب الكلمة بدأ من التنديد بهذه الأساليب وتلك الحيل وكشف أصحابها وتعريتهم أمام الشعب – بأية صورة - فلجأوا – كما سبق – إلى الرمز «واحتمال الرمز في الفن آت من طبيعته الخاصة، ومن حيث كونه تعبيراً عما في ذات الفنان، فهو غوص في الأعماق النائية عن التحديد أو التسطيح مما يتيح للدارس النفاذ إلى أعسمق النص لإدراك أبعساده الغائرة والمتعددة، ومن ثم فإن كل عمل فني أصبيل قابل للدراسة الواعدة، (٥).

وقد لجا الأديب الانجليزى «جورج أورويل» إلى الرمزية في روايته الشهيرة «العالم ١٩٧٤» والتي كانت مهلماً لكثير من الأدباء في احتذائها وتختلهاء وكان لها أكبر الأثر في توجيه الأدباء إلى ذلك الرمز الذي يستطيعون أن يقولوا من خلاله كل ما يريدون دون أن يتعرضوا للأذي بسبب أفكارهم.

فالرواية تدور أحداثها في مزرعة حيوانات، وأبطالها هم الحيوانات، قد استطاع أورويل أن يبث فكره ويدين الواقع القائم على الظلم والقهر والفساد على ألسنة الحيوانات.

وكذلك اعتبر الناقد «ملتن ماركس» مشاهد العاصفة في مسرحية الملك لير «مشاهد رمزية وقد اتخذها وسيلة فنية مكنته من التعرض لنظام الحكم وبعض سلبياته، فاللجوء إلى الرمز مرتبط «بالوسط الذي يعيشه الفنان، خاصة إذا كان يسعى في

سبيل رسالة معينة أو يقف موقفاً رافضاً من السلطة المهيمنة، فينشط الرمز عنده مستجيبا لهذه الضرورة طارحاً من خلاله قضاما حرة (().

وقد حفل أدب نجيب محفوظ بهذا النوع ظجا إلى الرمز كثيراً في أعماله، إدانة الواقع السياسي والنظم الديكتاتورية، ويظهر هذا جلياً في بعض أعماله التي استلهمها من التاريخ، بل إن نجيب محفوظ يفسر كثيراً من أعماله الواعية تفسيراً رمزياً إيحائياً حيث يقرل:

«لقد كنت أستفل الشذوذ الجنسى فى ذلك العهد كعلامة من علامات الفساد السياسى فى العهد البائد.. فى السياسة مثلاً، كانت بعضى مواد النجاح أن أهمها للشاب الناشيئ هى القرابة، الانتهازية، الرشوة، ثم انتهازية الجمال سواء أكان فى الذكر أو الأنثى! كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطوة خطوة، وكانت مهمتى هى الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله»(٧).

إن لجوء جيل الستينيات إلى الرمز كوسيلة فنية لإسقاط هموم واقعهم لم يكن أمراً غريباً على الرواية، بل لقد اتخذ الفن الرمز وسيلة وحيلة عندما كانت تشتد الأزمات ويقوى الحصار حول الكلمة، من أجل إدانة الواقع وإيقاظ الشعور الجمعى نحو التحرر لدى الشعوب المستعدة.

وقد أسهم التاريخ بأحداثه وصراعاته في هذا الرمز، حيث

لجا الأدباء إلى التاريخ مستلهمين أحداثه وموضوعاته، لا من أجل مجرد الوقوف عند حقائق التاريخ الجامدة، بل مستغلين ثراءه وعمقه في تشكيل رؤاهم وتجاريهم في التنفيس عن الكبت الذي يشعرون به، وقد فرض عليهم النظام عدم الخوض في مسائل معينة. على أنه ينبغي أن يلاحظ أن هذه الأعمال التاريخية لم تكن مجرد رصد وتسجيل لما حدث، وإلا لما كان لها هذا الصدى وهذا التأثير، ولكنها كانت تعبيراً رمزياً عن أحداث الواقع الاجتماعي والسياسي الذي نعيشه، ورفضاً للنظم الديكتاتورية التي غرست في الناس الخوف والقهر، وتقويماً للسلوكيات منبئة الصلة عن تراثنا وأصالتنا، وقد امتدت السلوكيات الفاسدة لتشمل قطاعاً كبيراً من أبناء الشعب.

«وفى هذا السياق الاجتماعي والثقافي بدأ الأدباء الشباب أنذاك عملهم، ومن هنا نستطيع فهم موقفهم من السلطة التي اصطدم أفراد منهم بالة عنفها فمن ناحية رفض هؤلاء الأدباء الممهمة المثقف كما حددتها السلطة، ومن ثم لم يندمجوا بأجهزة الدولة، ومن جهة ثانية شعروا أن الأدباء المندمجين في السلطة، حتى حين يتمردون على استراتيجيات التشكيل، فهم يفعلون ذلك من خلال ضرب من التصالح مع تقنيات مستقرة، ولأنهم في النهاية جزء من المؤسسة الأدبية والمهنية. ولذلك حاول هؤلاء الأدباء أن يحطموا المواضعات الثابتة، التي لم تعد قادرة على

التعبير عن تناقضات الواقع من ناحية، وحاولوا من ناحية أخرى إنشاء اشكال متحررة من سلطة المؤسسة الثقافية»(^)

إذن فقد وجد أنباء الشباب من جيل الستنيات أنفسهم وجهاً لوجه أمام تلك المتغيرات الاجتماعية والسياسية، وكان عليهم أن يكون لهم موقف إزاء هذه المتغيرات، وكان عليهم أيضاً أن يدركوا أن هذا الموقف الرافض لهذه السياسات القمعية سوف يعرضهم للصراع والصدام مع القائمين على الحكم والسلطة، كما خلق هذا الموقف علاقة معقدة بينهم وبين السلطة.

فالأديب مهما توجد مع النظام السياسى القائم، يعلم تماماً أن مهمته آسمى من أن يكون مبشراً وداعياً إلى هذا النظام، بل إن مهمته السحة تكمن في تواصله مع شعبه واهتمامه بالتعبير عن همومه وآلامه و «لم يعرف تاريخ الفن كاتباً ذا موهبة لم يكن ناقداً لمجتمعه وللحياة من حوله، حتى أمسى من التعريفات المتداولة والشائعة للأدب أنه «فن الحياة». فإذا كان الكاتب «مع» النظام، عمد إلى تجريح المظهر دون الجوهر، أما إذا كان «ضد» النظام، فهو يقصد فوراً إلى تعرية الجوهر لا يعنيه المظهر في كثير أو قليل»(٩).

ولعله ليس من قبيل المبالغة أن أقول إن الرواية في فترة الستينيات كانت أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن الواقع وإسقاطاً لهمومه بما نتمتع به من قدرة فنية هائلة من خلال شخصياتها وأحداثها الممتدة، بعكس الشعر الذي يقف فيه الشاعر عند حدود التعبير عن نفسه تجاه قضية ما في غنائية ورومانسية مطقة، وليس هذا تقليلاً من شأن الشعر الذي لعب دوره في إيقاظ الشعور لدى الشعوب وما زال يؤدى دوره إلى الآن، ولكن قدرة الرواية تكمن - ربما - في رصدها للواقع بشيء من الدقة، إضافة إلى إقبال الكثير من القراء على قراعتها.

وقد استغلت الرواية هذه الميزة فسلطت هذه الأداة لبث الوعى بالأزمة الحادة التى تواجه الحرية السياسية فى وطننا العربى، من خلال رصدها لواقع تلك الأمة وتجسيدها فى أزمة أبطالها العامة والخاصة، ولا شك أن صدور عدد كبير من الروايات العربية المخصصة لتصوير ونقد أزمة الحرية فى وطننا العربى، من خلال شخصياتها المحاصرة والمطاردة والواقعة فى أسر السجن والاعتقال، يعبر عن جسامة هذه الأزمة الحادة وتحقيق حرية الإنسان العربى وحقه فى تشكيل حياته ومجتمعه ووطنه ومناقشة سياسته بصراحة ويعوقراطية ودن قهر فكرى أو مادى،(١٠٠).

إن علاقة الرواية بالسياسة علاقة وطيدة، بما تؤديه الرواية من دور في التغيير الاجتماعي والسياسي، بنقدها للواقع الاجتماعي والسياسي، وكشفها لبذور التحول السياسي

وتقديمها للشخصيات الإيجابية المبشرة بالثورة والداعية إلى الحريات ومقاومة الإستعمار.

التراث وإسقاطه على الواقع:

كان الرواد الذين استلهموا التراث بأشكاله المختلفة من أمثال جورجى زيدان ومحمد فريد أبي حديد، قد وقفوا عند حدود تعليم التراث والتاريخ في شكل روائي، ولم تحاول أو لم تفلع - أعمالهم الروائية في خلق ازدواجية وثنائية بين الماضي والحاضر، لذلك فقد كانت أعمالهم أشبه ما تكون بالتاريخ الجاف الجامد وإن كتبت في شكل روائي فني وتحققت فيها بعض شروط العمل الفني.

ومن المعروف أن مجرد استلهام الأديب الموضوعات التراث ...
دون تصرف منه وإضافة، وإضفاء شئ من المعاصرة عليها ...
يجعلها ..مجرد تسجيل لواقع هذا التاريخ لا تضيف شيئاً ذا بال للأدب والفن، بينما يكتسب هذا الاستلهام للتراث قيمته من دمجه بين الماضى البعيد والحاضر المنشود، ومن استغلاله الحقيقي للتراث وما يتمتم به من ثراء وخصوية وتنوع.

والذى يؤكد ما أقوله هو أنه عندما عرضت مسرحية «حلاق بغداد» الأفريد فرج الأول مرة، علق عليها ناقد بدون توقيع قائلاً «كل من كتب عن مسرحية «حلاق بغداد» التى يعرضها المسرح القومى الآن لم يلمس حقيقة خطيرة تنطوى عليها هذه

المسترجية، ذلك هو مضمونها العام وما تريد أن تقوله في النهاية. ألم يكتشف الكتاب هذا المضمون، أم أنهم تجاهلوه عن عمد؟ المسرحية تقول: إن خليفة المسلمين كان معزولاً عن واقع شعبه، ولم يكن يدري شبيئاً من أمر المفاسيد التي تنذر في الأمة، وأن وزير الخلافة كان رجلاً فاسداً ومرتشباً وزير نساء. وأن كبير القضاة كان منافقا وصبولنا وظالماً، وشيخ التجار كان استغلالنا وإصنأ بمساعدة الوزير والقاضي، وحتى الموظف الصغير كاتب المحكمة بتاحر في العدالة، ويستغل القانون لحساب من يدفع له الثمن، والشعب في النهاية هو الذي تطحنه كل هذه الأحهزة الفاسدة وتشكل مأساته، وأن كلمة الحق من ذلك الوقت أصبحت حريمة تؤدي إلى ضبعاع صباحيها، والمثل الحي على ذلك هو الجلاق الفضولي الذي فقد كل شيء بسبب فضوله واطلاعه على أسران الفساد، فانتهى به الأمر إلى أن صار شحاذاً لا يجد قوته. هل هذا كله كان طابع الخلافة العباسية في بقداد، أم أنه رمن يراد عن طريقه قول ما هو أخط واه(۱۱)

لقد أطلت الاستشهاد في هذه الفقرة السابقة لأدلل على أن القيمة الخطيرة والمهمة لاستلهام التراث لا تكمن في مجرد تسجيل هذا الاستلهام للأحداث والوقائع، وإنما تنجع بقدر قربها من الواقع المعيش وتمثيلها لقضايا المجتمع خلف قناع

التراث والتخفى وراء الرمز. وقد استطاع هذا الناقد - بذكاء شديد - أن يقيم علاقة متوازية بين مسرحية الفريد فرج والتى دارت أحداثها فى العصر العباسى وبين ما كان يدور فى مصر فى حقبة الستينيات وما كان يسود فيها من فساد سياسى واجتماعى.

وتفادياً للصدام مع أجهزة الدولة والدخول في مساءلات فإن الأديب قد لجأ إلى هذه الحيلة لكى يستطيع أن يثبت ما يريد أن يقوله دون ضغوط أو قهر.

وكذلك فقد كتب الأستاذ محمود أمين العالم في مجلة (المحبور) بتاريخ ٢١ من يناير ١٩٦٦م معلقاً على مسرحية «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى: «المسرحية كما نرى ليست مجرد تسجيل تاريخى لما كان من ظلم المماليك ومقاومة الفلاحين ومساومة بعض الثوار في ذلك العصر، وإنما هى تعبير رمزى عن أحداث واقعنا الاجتماعي والسياسي والمسرحية في الحقيقة تعبر عن رحلة من حياة المجتمع، سادت فيها الاتجاهات الادراية، وانتعشت العناصير المختلفة، وعانت الديمقراطية في التطبيق الاجتماعي.

«والمسرحية كذلك قد تعرض لبعض القيم بالنقد والتجريح والتشريح. وقد تحذر من التلاقي والتهادن بين بعض القوى الاجتماعية. وقد تحذر كذلك من التحالف والمساومة مع قوى

العدوان الخارجي، وهي تعبر عن سخط مشروع من عزلة القادة عن الجماهير. والمسرحية ذاخرة بكثير من الإيحاءات، والإيماءات التي قد تصلح كنايات عن أشياء محددة»(١٢).

الغيطاني والقضايا السياسية:

على الرغم من تعدد الرؤى والأشكال الفنية فى روايات جمال الفيطانى، إلا أن الؤية السياسية وقضايا القهر والحريات كانت من أهم ما عبر عنه الفيطانى، وكثير من رواياته تقوم بالكامل على معالجة سياسة مثل «الزينى بركات» بينما لا تكاد تخلى رواية من تلميح أو استرجاع لأحداث قضية سياسية متناثرة فى صفحات الرواية.

فهو يعير عن قلقة وقلق جيله الذي كان يحلم بالوجدة والحرية والممارسة النظيفة للسياسة، فإذا هم يزج بهم في السجون وتمارس معهم كل وسائل العنف والاضطهاد.

على أن أهم شيء شكل وجدان هذا الجيل وطبعه بطابعه الخاص هو هزيمة يونية ١٩٦٧م، وقد عبر الفيطاني عن ذلك في المعديد من رواياته، «فمن الناحية السياسية تبدو الأزمات التي تناقشها رواية التجليات، أو الزيني بركات، أو خطط الفيطاني أرمات مستفطة ومستعصية على الانفراج. ذلك أن الفساد الذي يستشرى أمره في مصدر منذ ما بعد نكسة حزيران ١٩٦٧، وحتى مطلع الثمانيينات – تقريبا – فساد ذو صور متعددة بدءاً

من التنكر للمبادئ الديمقراطية واستمراراً مع حركة تخريب الإنجازات الحضارية، والقمع الوحشى الذي تنتهجه أجهزة «البصاصين» في تثبيت أنظمة الحكم الديكتاتورية القائمة، وأنتهاءً بالتنازلات والخيانات السباسية».(١٢)

ولم يكن بوسم الغيطانى أن يعالج هذه القضايا الخطيرة بشكل واضح ومباشر لئلا تتعرض أعماله المصادرة، إنما لجأ إلى التاريخ وحاول إيجاد علاقة جدلية بينه وبين الحاضر وتوارى خلف الرمز ما سمح له الفن الروائي بذلك.

ويبدى أن الظروف السياسية التى كانت تعيشها مصر وما كانت السلطة تفرضه من قمع وحصار حول الكلمة هى التى ألجأت الغيطاني إلى الاختفاء خلف الأعمال التراثية، وذلك من أجل الاستغلال الأفضل للرمز القادر على إعطائه فرصة أكبر من التعبير والحرية وإتاحة المجال لنقد الواقع بشئ من الصراحة والجرأة.

ومن الأمثلة الواضحة التى تبين الاتجاه السياسى لدى جمال الغيطانى روايته «الزينى بركات» تلك الرواية التى سبق الحديث عنها فى الفصل الأول، فعلى الرغم من أن شخصية الزينى بركات شخصية تاريخية لعبت دورها فى تاريخ مصر فى العصر المملوكي، إلا أن الفيطانى استطاع أن يجعل تلك الشخصية تحيا فى العصر الحديث فقد استوحى الفيطانى هذه الشخصية

الانتهازية لتكون معادلاً موضوعياً للشخصيات المعاصرة التى أودت بالشعب المصرى إلى هزيمة ١٩٦٧. فقد كتب الغيطاني هذه الرواية في عامى ١٩٧٠ – ١٩٧١ أي بعد هزيمة ١٩٦٧. فالزمن الذي كتب فيه الرواية يصور واقع المجتمع المصرى في أواخر الستينيات، أما الزمن التاريخي الذي يدور داخل الرواية، فهو زمن تولى السلطان قنصوة الغورى حكم البلاد، منذ عام ١٩٧٧ هـ حتى هزيمة مرج دابق ودخول العثمانيين مصرواحتلالهم لها ١٥٥٧، وهزيمتها ١٩٦٧ هـ (١٤).

لذلك يقول الفيطانى: «لقد أسرني ابن إياس، ولو كنت قد عشت فى زمنه لكتبت ماكتب، وكتابه كتاب ضخم قرأته للمرة الأولى، وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه لأنه عاش فى حقبة: تاريخية تشبه فى كثير من الجوانب الحقبة التى عشناها قبل ١٩٦٧، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل» (١٥).

كانت شخصية الزينى بركات أشبه ما يكون بالشخصيات الاسطورية، فقد بدأ بداية متواضعة وبسيطة، ثم صار فى زمن السلطان قنصوة الفورى من أهم شخصيات الدولة المملوكية، وبعد سقوط الدولة المملوكية استمر فى منصبه وسطع نجمه، وقام على خدمة الدولة العثمانية القائمة على أنقاض الدولة المملوكية التي كان يدين لها بالولاء حال قيامها، ومن ثم فقد

اعتبره الناس شخصية انتهازية قامت على النفاق والمداهنة. وشخصية الزينى بركات وصفاته قد تكررت كثيراً وخاصة في العصور الشبيهة بعصره من حيث الفوضى والفساد السياسي والإدارى والاجتماعي.

وقد استطاع الفيطانى أن يقيم علاقة حية بين الماضى والحاضر، حيث رأى فى فترة الستينيات عشرات الشخصيات التى لا تختلف عن شخصية الزينى بركات فى النفاق والمداهنة، وقد استطاعت هذه الشخصيات أن تتقرب إلى الحكام وتخدع الجماهير العريضة من الشعب عن طريق التزييف لتأييد هذه الأنظمة «هذه الشخصية الانتهازية تلاقت عندى بملاحظتى لشخصية أخرى فى الواقع، تمارس قدراً كبيراً من الانتهازية، ولكنها انتهازية من نوع عصرى يتوافق مع مجتمع الستينيات، بعكس انتهازية محجوب عبد الدايم فى الثلاثينيات أو الانتهازية اللاحقة فى الثمانينيات. حقاً لكل عصر منطقه»(١٦).

وبهذا المنطق كتب الغيطانى روايته مديناً كل هذه الطرق الملتوية وغير الشريفة في الوصول إلى المناصب العليا والأماكن الحساسة، لاعن طريق التنافس الشريف الذي يكفل لكل مجتهد ولكل متفوق حقه ولكن عن طريق المراوغة والشللية، «وجاحت الخلفية الفكرية والاجتماعية لرواية «الزيني بركات» لجمال

الغيطاني متكونة من ظاهرة النمو السرطاني لمراكز القوة الخفية في بناء السلطلة التقلدي «على الطربقة الشرقية»(١٧).

إن وصول الزينى بركات إلى هذه الوظيفة الحساسة التى تشبه إلى حد كبير وظيفة وزير الداخلية، في هذا الزمن القصير وعن طريق النفاق والخداع يبين ما تنطوى عليه هذه الرواية من تعريض بجهان الأمن وما يتبعه من أساليب عجيبة في التجسس والتنصت على الناس وما يتبعه من أساليب عجيبة في نقوسهم بمجرد ذكره، فقد استطاع الزيني بركات – عن طريق التقارير الدقيقة التي يقدمها إليه بصاصوه في نواحي السلطنة المختلفة – أن يحيط علماً بشئون الناس وما يدور أحياناً في نفوسهم، واستطاع الزيني بركات أن يقنع الناس جميعهم باستثناء بالنيني بركات أن يقنع الناس جميعهم باستثناء بعضهم بأنه يسعى إلى الخير ويطمع إلى الثورة على الفساد والخلم.

وقد كانت هذه الشخصيات التى لم يخدعها بريق كلام الزينى ونفاقه، تعبر عن المعارضة الواعية والنخبة المثقفة التي توقيها هموم البلد وسيطرة الوصوليين على كل شيء، حتى عقول الناس.

إن رواية الزينى بركات تقدم عالماً روائياً «انتفى فيه الأمان، فثمة دولة تقوم على دعامة أساسية هي جهاز «البصاصين» الذي يعد «مفخرة السلطنة». وهذه الدولة جسم ضخم لكنه

مترهل، ينخر فيه الفساد، وتسوده الرشوة والمحسوبية والفقر المنقع والثراء الفاحش، وتتجاور فيه الضرائب الساهظة والمحصولات المحتكرة من قبل أفراد قلائل، كما تتجاور فيه بيوت الخطأ والدعارة وطلبة العلم الأبرياء الأطهار، وهو عالم متهرئ، يغص بالتناقضات المعقدة والصراعات الضاربة والرغبات المتصادمة، لكنه عالم مدجن مهزوم، يمكن أن يؤم فيه زكريا بن راضي كبير البصاصين المؤمنين في الصلاة»(١٨)، ويسيطر على هذا العالم الروائي عالم البصاصين، بحيث تحولت الرواية إلى رواية بصناصين وجواسيس وأنظمة بوليسية بالغة الدقة والحسم في مراقبة الناس وخاصة الشخصيات المثقفة. وهذه الأنظمة البوليسية بهذه الطريقة ويهذه الكفاءة النادرة في الأداء ربما لم يكن لها من الوجود التاريخي كل هذا التنظيم وهذه الدقة، ولكنها أقرب لفترة الستينيات في تاريخ مصر، وما هو معروف عن أجهزة المخابرات وما قامت به من إحكام قبضتها حول الكلمة وتسخيرها لأشخاص انتفاعيين زرعتهم

زرعاً في كل الأوساط من أجل التجسس على الآخرين، وقد كان هذا النظام دليلا علي ضعف الحكم في هذه الفترة واضطرابه، فكلما أمعن نظام الحكم في الضعف والتداعي كلما شعر بالخطر والتهديد، وأحس بعوامل الانهيار في بنائه المترهل والعشوائي.

فالرواية إذن استطاعت أن تسقط واقع مصر السياسى الأثيم أواخر العصر المملوكي على حاضرها الأشد ألماً في فترة الستينيات، و «لعل أوضع أمثلة المعاصرة التقاط الروائي بحساسية مشكلة مشاكل المرحلة المعيشة وهي التجسس والبوليسية والمراقبة والرصد لسلوك الناس، وإحالة هذه المشكلة إلى لغة تاريخ الفترة المملوكية بإطلاق لفظ «البصياصين» على أجهزة الرصد والتجسس، وديوان البصاصين هو الحاكم الأمر الناهي في دولة المماليك، ثم إنه تعرض لمشكلة الانتهازي وصعوده سلم الدرجات الاجتماعية في مشخصية المحتسب، وتعرض في الجانب الاخر تعوامل الثورة والتمرد عني أروقة الأزهر والنواجهة من جانب الفقراء وحرافيش وأهالي الحواري والأزقة» (١٩).

إن نظام البصاصين على هذا النحو والأداء - كما سبق - لم يكن له وجود في العصر المملوكي بهذه الكيفية، حيث نرى الغيطاني نفسه يجيب عن سؤال هل كان يوجد في الواقع مثل هذا الجهاز الذي صوره في الرواية بقوله: «إنه لا وجود لمنصب كبير البصاصين الذي تخيلته ولا لهذا التنظيم الحديدي القمعي، هذا جهاز من عصرنا وفيه عناصر متخيلة لم توجد بعد، ولكن حتى يتم تجسيده تماماً كان لابد من استيعاب تفاصيل العصر المملوكي تماماً ثم تفكيكها وإعادة صياغتها مرة أخرى بما

يتناسب مع الهدف الذي فرض نفسه أثناء كتابة الرواية.

«لقد أتاح لى اختيار العصر المملوكي حرية تامة في مواجهة تلك الأجهزة القمعية في الماضي والحاضر والمستقبل. يمكن القول إن اختياري لعصر معين وإعادة صياغته قد ألغي إمكانية التحديد، وتعيين ألوقت، ولذلك فإن الرواية لا تعبر عن حقبة بعينها بقدر ما تعبر عن جوهر القمع، حتى وإن كانت نتاج حقبة السـتينيات، والحقيقة أن جوهر القمع واحد في شستي العصور» (٢٠٠).

ولم يكتف جهاز «البصاصين» بمجرد مراقبة الناس، والسيطرة على مقاليد الأمور بيد من حديد، بل تعدى ذلك إلي الانتقام والقمع: بأساليب تعذيب وحشية وهمجية وبث الإرهاب النفسى في نفوس الناس، حتى أصبح الشك في كل شيء هو سمة الجمع.

بين الدين والسياسة:

على أن الرواية قد أبرزت شيئاً هاماً ألا وهو علاقة الدين بالسياسة أو بالأحرى موقع الدين الحقيقي بالنسبة للسلطة، ومن الواضع أن الزعماء السياسيين قد سخروا المشايخ والفقهاء الذين وظفتهم مؤسساتهم بمعرفتها من أجل تزييف الوعى لدى الناس عن طريق إثارة موضوعات عقيمة لاطائل من روائها، ومن ذلك مثلاً واقعة تعليق الفوانيس في الشوارع، فقد استنكر الخطباء والمشايخ تعليق الفوانيس في الشوارع واعتبروا ذلك من البدع المنكرة التي يجب محاربتها والتصدى لها «يا أهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل، لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض البصر عن عورات الخلق، والفوانيس تكشف عوراتنا، خلق الله ليلاً ونهاراً. ليلاً مظلماً، ونهاراً مضيئاً، خلق الليل ستاراً ولياساً، فهل نزيح الستار؟ هل نكشف الغطاء الذي أمدنا الله به؟ هل نتطاول ونبدد سواد الليل من كل شبر في المدينة؟ هذا كفر لا نقبله، هذا خروج عن الحد لا نرشاه»(۲۱).

كان صاحب فكرة تعليق الفوانيس في الشوارع هو الزيني بركات تفسه وهو أمر لا قيمة له بجانب ممارسته الأخرى القائمة على الظلم وعلى القهر، ومع ذلك فقد انبرى المشايخ لمحاربة هذا المنكر الفظيع من وجهة نظرهم وأغمضوا أعينهم تماماً عن سائر ممارساته، وهو أمر يدل على السطحية والجمود إضافة إلى مداهنة الزيني بركات؛ فقد أعلن الخطيب نفسه في أخر الخطبة ولاءه التام للزيني بركات وعدم تشكيكه في نواياه ألبتة، ونصح الناس بتجديد الثقة بالزيني وتأييده للمطلق و «لولا اقتناع الكل منا بسلامة نية الزيني بركات اقلنا إنه يقصد ما يقصد، لكنه منذ استلامه أمور الحسبة لم يبدر منه إلا ما هو خير، وان تحول الفوانيس ثقتنا عنه، ان تشككنا فيه، يا أهل

مصدر توجهوا إلى بيت الزيني بركات ابن موسى أفراداً وجماعات، زرافات ووحداناً، قوموا إليه، إلى بيته طالبوه بمنع الفوائيس التي تهتك الستر»(۲۲)

وريما كان هذا النقد - الظاهرى السطحى - لبعض قرارات الزينى نفسه لكى يشعر الناس بتقبله للنقد ورحابة صدره مع المخالفين له والناقدين لسياساته. وليشيع في الناس أنهم يعيشون في حرية وأن بإمكان أي شخص أن يعبر عن رأيه ومعتقده دون خوف أو فزع.

ولم تكن صورة بعض علماء رجال الدين الرسميين في فترة الستينيات مختلفة عن تلك الصورة التي رسمها الغيطاني للمشايخ في أواخر العصر المملوكي؛ حيث قدم بعضهم مصلحة السلطة على التعذيب البشع والتنكيل، وامتلأت السجون في عهد عبد الناصر عن آخرها بهم، وبذلك فقد استطاع الفيطاني أن يرسم صورة لبعض العلماء والمشايخ في فترة الستينيات من خلال إبراز صورة مشابهة لها في العهد المملوكي.

على أن الوجه الناصع والمنشرق للدين ظهر جليا في شخصية سعيد الجهيني، تلك الشخصية الشفافة الرقيقة، التي لم ترضح لممارسات الزيني بركات الإرهابية وظل متمسكا بالحلم الجميل بالحرية والخلاص حتى نهاية الرواية، رغم تعرضه لأبشع أنواع الألم وهو الإرهاب النفسي، «سعيد –

الجهينى – يراه بوجهه الصافى، ربما أخذه التردد، لا ينسى تدخله إلى جانب الزينى بركات. ثم خيبة رجاه ومسعاه، أبدأ أبدأ لم يخب رجاؤه، بعد عودته من الرحلة طلب منه رجل أتاه دائماً هناك جالساً أياماً طويلة» (۲۲).

إضافة إلى الشيخ أبى السعود، ذلك العالم المتفتح الواعى والجرئ الذي لم يكن يخشى في الله لومة لائم، فقد صفع الزينى بركات بن موسى ذات مرة على وجهه أمام الناس، بعد أن علم بظلمه وإفساده، ولذلك فقد أحبه الناس والتفوا حوله، كان مصدر شكواهم الدائمة كما كان موضع ثقتهم، وهو عندما يساعد الناس ويقف معهم في وجه الظلم والطفيان، إنما يفعل ذلك بدافع من ضميره ويقينه لا بموقعه ومكانته.

وعلى الرغم من صلاحه وتقواه ومساندته للناس إلا أنه خدع في الزيني بركات بن موسى كما خدع فيه سائر الناس. كان الشيخ أبو السعود إذن رمزاً سامياً في نفوس الناس ارتبط بهم وبواقعهم طوال عمره المديد «فوق حشية قديمة مغطاة ببقايا سبحادة لم يفن الزمن زهاء ألوانها يجلس مولانا الشيخ أبو السعود، يطيل الإصغاء، يعرفهم كلهم، بعضهم حفظ القرآن على يديه عندما قضى من عمره زمناً مجاوراً لعمود رخامي في مسجد سيدي إسماعيل الإمبابي يدرس الفقه والأصول، يفسر المتن، يشرح الأحاديث والآيات

البينات، يقص التواريخ»(٢٤).

الحداثة والمعاصرة في الزيني بركات:

على الرغم من أن أحداث رواية الزيني بركات تدور في أواخر عصير المماليك وأوائل العصير العثماني، إلا أن الرواية تمثلي: بالإشبارات والرموز التي تنتمي إلى العمس الحديث. فنظام البصاصين بهذه الدقة نظام حديث ينتمي إلى العصر الحالي، يقوم على الإحصاء والاستقصاء لكل شئ مهما كانت قيمة هذا الشئ. يقول زكريا بن راضي كبير البصاصين «عندما أود الذهاب إلى أي بلدة في مصر لا أبتعد عن بيتي أجئ إلى هنا، لكل بلدة قسم، كل قرية، أي كوم أو عزية، أي قطاع في ير مصير من أدناها إلى أقصاها» ثم يقيم «وبإذن إلله العليم القريب. سيجئ يوم يصبح لكل إنسان قسم خاص به يلخصه منذ آهة الميلاد حتى رعشة الموت. الآن بيحث ببن الدفاتر، بالضبط هذا ما بريده»(٢٥). فهذا النظام الدقيق في الرصيد والتسجيل ودقة الملاحظة ينتمي إلى العصر الحديث بعد التقدم العلمي المذهل في هذه الدراسيات، ولكنه بيني ظاهرياً أنه خياص بالعبصير. المملوكي فالوسائل المعاصرة والحديثة التي اعتمد عليها جهان التجسس تتمثل في النقاط التالية: «دراسة مستقبلية حول العناصر المنتدية للتعرف على دقائق حياتها – نظام للجوسسة على الجواسيس أنفسهم، يحيث يستحيل على «البصاص» أن

يعمل لحسابه أو يتحول إلى خدمة جهة أخرى غير التى عينته. كذلك اعتماد سياسة الترغيب والترهيب، والإغراء والتخويف، إضافة إلى دراسة رد فعل الناس تجاه كل حدث سياسى طارئ حتى يستطيع النظام التفطن لكل بداية مقاومة أو تحرك ومعالجتها»(٢٦) . ولذلك يقول: «لدينا طرق لا تخطر على بال إنس أو جن نعرف بها الحقيقة حتى لو همس بها المرء وراء جبل قاف. أه لابد من التزام الحذر بهدوء ليرقب رد الفعل بينهم»(٧٧).

وإذا كان التجسس في القديم كان من أجل حماية الدين والأعراض أو من أجل حماية المصلحة الخاصة للحاكم وأسرته والطبقة المحيطة به، فإنه اتخذ في العصر الحديث شكلاً آخر إذ كان غرضه الأساس توطيد نظم الحكم السائدة، ولذلك فقد أصبح التجسس رمزاً دالاً على مؤسسة الدولة بأكملها وليس قاصراً على فئة معينة من الناس. وعلى هذه الصورة يصبح لجهاز التجسس تنظيم خاص تابع للدولة وخاضع لسيطرتها، فالدولة لا تكتفى بالتجسس على الأفراد والمنظمات التي تهدد أمنها واستقرارها، ولكنها تعين جواسيس يراقبون باقي الجواسيس، فكان الدولة بهذا النظام لا تعدو أن تكون مؤسسة أو منظمة جاسوسية كبرى، كل فرد فيها يعمل جاسوسا على الأخر، ويهذا يتحول التجسس عن الغرض الأساس من نشاته،

أى من الأهداف البسيطة الساذجة إلى سرطان ضخم ومتشعب داخل حسد الشعب كله.

والذي يدقق النظر في إمكانيات هذا الجهاز يتضبح له أن هذه الإمكانيات الهائلة التي كان يتمتع بها لم تكن تمت بصلة إلى العصر المملوكي بل هي وسائل معاصرة «منها استعمال الخرائط في الجوسسة، ورسم الأماكن العمومية بدقة، ورصد تحركات العامة بكل عناية، وتضصص جواسيس لمراقبة المناهضين للنظام من المثقفين مثل تخصيص بصاص لمراقبة الازهري سعيد الجهيني، (٢٨).

إن جهاز البصاصين الذى أمامنا هو جهاز فى غاية العصرية إذن، من حيث الإحساء والاستقصاء، ومن حيث الوسائل والأساليب المتبعة فى المراقبة، ومن حيث خضوعه مباشرة للدولة بكل ما تملكه من إمكانيات وخطط، ومن حيث أرجه النشاط المختلفة المنوطة به. وكانت وظيفة هذا الجهاز الاساسية هى المحافظة على الأوضاع السياسية السائدة، والتحدى للثورات التى تقف ضد هذه النظم.

وبإختصار شديد فإن جهاز البصاصين الذى سيطر على مجريات الأمور في العصر المملوكي - والذى شغل معظم أحداث الرواية أو كلها - هو جهاز ينتمى إلى عالمنا المعاصر، و «إن المتأمل في حقيقة جهاز البصاصة في الزيني بركات،

تنظيماً وأهدافاً وأساليب عمل، سرعان ما يدرك أن التاريخ العربى في كل مراحله الماضية براء من مثل هذا النموذج، وأن الجهاز برمته تقريباً كما تكشف عنه الرواية إنما هو منتم إلى التاريخ الحديث، وتابع لأنظمة سلطوية حديثة، سواء في مصر أو في غيرها من أقطار العالم المعاصر، تحت اسم أجهزة المخابرات، التي باتت نشاطاتها وممارستها معروفة للكثيرين. وقد كان الفيطاني يعي هذه الحقيقة ويؤكدها: وإن جهاز البصاصين الذي قدمته في الزيني بركات لم يكن له وجود في هذا العصر (عصر المماليك) إنه من عصرنا نحن» (٢٩).

الإسقاط والزمز في الزيني بركات:

أكدت سيزا قاسم في تحليلها الفني للرواية أن شخصية .
الزيني بركات ترمز إلى شخص معين في عالمنا المعاصر، فقد ينظر إلى استمرار الزيني بركات في منصبه بعد هزيمة ١٩٦٧ ينظر إلى استمرار الزيني بركات في منصبه بعد هزيمة ١٩٦٧ العسكرية النكراء، في معركة قلبت موازين القوى في العالم العربي بأسره. وتساءلت سيزا قاسم قائلة «فهل هو استعارة عن جمال عبد الناصر الذي استمر في الحكم بعد الانهيار العسكري في ١٩٦٧م؟ (٢٠) وقالت «إذا كان الزيني بركات في نص ابن إياس لا يتعدى كونه وصوليا، فقد اكتسب في نص جمال الفيطاني أبعاداً تتجاوز هذه الدلالة، فهو يمثل المكر والدهاء الذي تلجأ إليه الدولة البوليسية السيطرة على نفوس

الأفراد وخلخلة مقاومتهم وثقتهم. وقد نجح الرينى فى الرواية فى أن يخلق فى النفوس الشعور بأنها مراقبة دوماً، حتى طغى عليها هذا الشعور طغياناً مطلقاً، وإذا بنا نجد المجاور نفسه يستسلم فى نهاية الرواية ويصرخ «إنهم أفسدونى وحطموا قلاعى، (٢١).

وعلى الرغم من وجاهة هذا الاستنتاج الذى قام على التشابه الدقيق بين شخصين لعبا دوراً متشابهاً في تاريخ مصر، وكانت أوجه الاتفاق بينهما أكبر من أوجه الاختلاف، حيث كان القمع هو سلاحهما المشترك، ومصلحة الوطن تأتى بعد المصلحة الشخصية، والشعور بالذات بلغ أقصى درجاته عند كل من الريني وعبد النامس، إلا أن هذا الاستنتاج غفل عن أهم شئ في الرواية وما ترمز إليه، فقد شاء لها مؤلفها أن تكون رواية من المرابة الشتى التأويلات، ولم يكتبها لتكون ترجمة أو تعريضاً بشخص معين ولا بحقبة معينة، حيث إن القمع على مدار التاريخ جوهره واحد، والوصولية والمحاباة من شأن كل العصور.

ويهذه النظرة يكون الرمز في الرواية أعمق وأكثر شمولاً وإحاطة، فالزيني بركات- الشخص - رمز لكل شخص انتهازي نفعي مقامر بمصلحة الشعب، اتخذ المغامرة وسيلة لتحقيق أطماعه وطموحاته. وسواء أكان هو المعادل الموضوعي لعبد الناصر أم لغيره من الأشخاص الانتفاعيين أو الوصبوليين فإنه رمز لكل هؤلاء في فترة الستينيات وفي كل عصر من العصور. وحين سئل جمال الغيطاني «بماذا ترد على تساؤل العصور. وحين سئل جمال الغيطاني «بماذا ترد على تساؤل وتحليل سيزا قاسم الشخصية الزيني بركات بأنه قد ينظر إلى استمراره في شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التي استمرت بعد هزيمة نكراء، فهل هو استعارة عن عبد الناصر الذي استمر في الحكم بعد الانهيار العسكري عام ١٩٦٧هم أجاب: «هذا استنتاج خاطئ فأنا لم يكن في ذهني عبد الناصر وأنا أرسم شخصية الزيني بركات، وقد ظن الروس ذلك أيضاً عندما فكوا في ترجمتها وظلوا يتأرجحون في ظنهم هذا حتى اقتنعوا في العام الماضي وقاموا بترجمة الرواية ونشرها بعد أن تأكد لهم أنني لم أقصد شخصية الزيني بركات استعارة عن عبد الناصر» (٢٢)

وإذا كان الزيني بركات ليس استعارة عن عبد الناصر – كما قال الفيطاني – فإن الظروف والممارسات التي كانت تمارس في ظل دولة كل منهما كانت متشابهة إلى حد كبير، فلقد كان النظام الاشتراكي الذي طبقه عبد الناصر يتظاهر بالوقوف إلى جانب الطبقات الشعبية المطحونة بينما هو لا يتحرك إلا من أجل كسب تأييدهم وانتزاع أصواتهم لصالح الطبقة البرجوازية،

وكلما أوشك على فقدان هذا التأييد وهذه الثقة استغل الرأى العام غير الواعى عن طريق الدعايات وتسخير وسائل الإعلام لذلك الغرض، وكذلك فقد استغل النظام غفلة الرأى العام وضعفه لدى هذا الشعب المحروم من الوعى والحرية، فمكن للطبقة الانتهازية والوصولية من السيطرة على حظوظ الطبقات الشعبية ومنع الجماهير من أن تقود حركة التحر لحسابها الخاص فتهدد بذلك الوضم الطبقى القائم.

وربما كانت إجابة الغيطانى نفسه تهربا من البصاصين وسترا لخلجات نفسه عن أعينهم وأساليبهم و «من هنا فقد أكد المحللون السياسيون الراديكاليون على الخلط الذي يتعمده بعض الموالين للنظام الناصري بين شعبية نظام ما وبين المساندة الوقتية التي يمكن أن تقدمها الجماهير لصالح نظام يمنعها من أية مبادرة طبقية. فلقد اضطر النظام لخلق أجهزة نظيمية وأمنية قادرة على احتواء كل نوع من أنواع المعارضة أو الضعط الشعبي، وكان القصد من هذه الأنظمة الأمنية والتنظيمية خنق هذه التحركات الشعبية التي ولدها فشل النظام في مخادعة الجماهير، ثم هزيمة ٧٩٦٧ ومنع قيام أية تحركات شعبية أو على الأقل منع أي التقاء ممكن بين الحركات حتى لا شعبية أو على الأقل منع أي التقاء ممكن بين الحركات حتى لا تتخذ مطالب الوحدة الشعبية شكلاً محدداً انطلاقاً من هذه تأخذ مطالب الوحدة الشعبية شكلاً محدداً انطلاقاً من هذه

التحركات»(۲۲).

إذن فالرميز في رواية الزيني بركات وأضبح الدلالة، وهو يهدف إلى تعربة الواقع الحديث الذي قام على الاستبداد والقهر، ويدين الحقبة المظلمة في تاريخ مصر، التي تولى فيها الحكم شلة من المحسوبين على مصر، ولم يكن الزيني بركات رمزاً. لواحد بعينه، بل هو رمز لأشخاص كثيرين متفقين في الهدف والغاية، وهو رمز للحاكم الذي تقوم دعائم حكمه على القمع والاستبداد، ورمز للسياسي الانتهازي الذي يمالئ رجال الحكم والسلطة ويداهنهم من أجل الحصول على المناصب الكبري ولا بحصل عليها بالكفاءة والجلاء وهو أيضياً رمن للكاتب والمفكر الجيان الذي يروج للباطل ويقف موقفاً سليباً من الآثار الوخيمة: خوفاً من البطش أو طمعاً في منصب رفيع، وهو رمز للمسئول المخادع الذي براقب المستولين الكيار في كل تصرفاته، ولا يتحرك بوازع من ضيميره وإيمانه، ولا ينطلق من مراعاة مصالح بسطاء الناس ولكنه ينافق رؤسائه وقادته في العمل وحسب. وكذلك فهو رمنز أرجل الأمن الذي حادعن عمله الصقيقي والمتمثل في حماية الأرواح والأبدان ونشر الأمن والاطمئنان في نفوس الناس، إلى إرهاب الناس ويث الذعر والفرّع في قلويهم بمجرد ذكره في نفوسهم،

وباختصار شدید فإن «الزینی بركات» رمن لكل صور الفساد

والانتهازية والوصولية مهما تعددت صورها وملامحها، ومهما تنكرت وتخفت وراء شعارات جوفاء لا حقيقة لها، ومهما كان لها من تأييد شعبي كبير قائم على الخوف والإرهاب والتزييف.

الإسقاط والرمز في تجليات الغيطاني:

تعد التجليات بأجزائها الثلاثة أكبر أعمال الفيطانى حجماً وأثراها فناً، إذ تميزت عن سائر أعماله بالخصوبة والشمول والامتداد المكانى والزمانى والتنوع والفزارة المعرفية الكبيرة، فقد تحولت تلك الرواية إلى ملحمة كبرى صنع أحداثها وشخوصها الماضى بتجربته العربية، والحاضر بنظرته الطامحة الباحثة عن الذات. وفي الفصل الثانى سبق عرض الرواية وما قامت عليه من استلهام للتراث الصوفى الإسلامي، ذلك التراث الخصب والثرى.

ويهمنا هنا دارسة أسرار هذا الإسقاط وكشف هذه الأسرار التي تضمنتها الرواية ثم بيان قيمتها الفنية.

والتراث الصوفى تراث خاص جداً، إذ يقوم فى مجمله على الذوق والوجدان ويعتمد على الرمز والإيحاء وينأى عن المباشرة والتقريرية.

والقارئ لتجليات الغيطاني يدرك أن هذه التجرية الفذة الفريدة قد امتدت زمنياً لتشمل عصوراً عديدة وحقباً مختلفة، بعضها يضرب بجنوره في أعماق الماضي السحيق ويعضها

الاخر ينتمى إلى العصر الحديث، ذلك العصر الذى شهد العديد من المتغيرات السياسية والاجتماعية والدينية، سواء على المستوى المحلى أم على المستوى العالمي، وصاغ الغيطاني هذه التجربة على شكل «سيرة ذاتية» له ولأسرته وحياته الخاصة والعامة بشكل جديد.

وإذا كانت أعمال الغيطاني في معظمها قد اهتمت بالمشاكل السياسية والفكرية وتبنت قضية الدفاع عن الحريات وإدانة القهر والإرهاب النفسى والفكرى، فإن رواية التجليات تأتى في طليعة هذا الأعمال الروائية، حيث عبرت عن هموم السياسة المعاصرة واستغرقت في حلم طويل تنشد فيه مجتمعاً خالياً من الشرور التي سودت بياض الكون. والذي يطالع الرواية يدرك أن توظيف الشخصيات التراثية من مثل الحسن والحسين وابن عربي والسيدة زينب، وما دار في الرواية من أحداث، لم يكن مجرد تسجيل لأحداث التاريخ الإسلامي ووقائعه، بل كانت معادلاً موضوعياً لمضمون التجرية السياسية المعاصرة، لكرنها أحد هموم المؤلف الملتزم بقضايا مجتمعه وهمومه وشكلاته (٢٤).

إن رحلة الرواى ومعراجه إلى العالم السماوى ما هو إلا هروب وابتعاد عن هذا العالم الدنيوى، وما يسوده من شرور واعتداء على حياة الأتقياء والمبالحين، وهو رمز لما يجب أن يكون عليه المجاهد، حيث من الضرورى أن يتخلى عن آثامه ونزواته لكى يرقى ويحلق في عالم الطهر والشفافية، فالإنسان مكون من شقين: شق مادى وشق روحى، وبقدر ابتماده عن ماديته وبشريته بقدر قربه من المعراج الروهي، وفي تحليق الإنسان وشفافيته راحة وخلاص النفس، وبحث عن عالم المثل ليحل محل عالم الواقع المادى: «بعد صمحت قالت رئيسة الديوان. لأنك حاولت، لأنك جاهدت، فسيتجلى لك بعض من بعض، وليس كل في كل، لأنك محدود بوجود مقدر، ولن يتسع، ستتجلى لك لمع وإشارات، وسيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة، اصبر الصبر الجميل، فلو مددت الكلام وحلولت السعى وراء الحقائق لكلت يعينك ولحفى القلم، وضاقت وحلولت السعى وراء الحقائق لكلت يعينك ولحفى القلم، وضاقت القدر اطيس والألواح.. محدت يدها ذات الندى والطل، مستنى فلصر حديداً والتناول شاسعاً «۴۰).

إن الإنسان في حياته الدنيا لكى تتبدى له حقيقة الأشياء وتتجلى له في شكلها الحقيقي عليه أن يقطع لذلك رحلة طويلة من المجاهدة والمعاناة، ولذلك فإن الراوى هنا يبحث عن خفايا الأشياء وبواطنها، نراه يحاول ويسعى مراراً وتكراراً، ولم يكل بل جاهد وعانى، ونتيجة لذلك فقد أخبرته رئيسة الديوان بأنه أوشك على الحصول على مراده وأن الأشياء ستتجلى له، وأنه سيطلع على أشياء لا يطلع عليها غيره وهذا هو شأن الإنسان

الثائر الذي لا يقف عن حدود ما هو متاح بل يبحث عن أخفى الخفي الذي يجعله قادراً على وضع الأمور في نصابها.

والذي يتأمّل في سعى الراي إلى الديوان بحثاً عن هذه التجليات يدرك مدى معاناته واستعداده لخوض هذه التجربة، فقد سعى بنفسه إلى الديوان الذي هو رمز للطهر ولم يطلب منه السعى.

ومن الملاحظ أن شخصية الحسين في التجليات تتمتع بالظهور الطاغي، فهو دليل الرواي ومرشده، وهو ينتمي إلى أفراد الديوان الذي يتشكل من رئيسته السيدة زينب بنت الإمام على بن أبي طالب، ويجلس عن يسارها الحسين وعن يمينها الحسن.

ومن المعروف أن دور الحسين التاريخي يكمن في الجهاد في سبيل الله والتصدى لبني أمية الذين اغتصبوا حقوق المسلمين، وحولوانظام الحكم القائم على الشورى إلى ملك عضود، وبذلك يصبح الحسين في التجليات رمزاً للجهاد والبطولة والتضحية، ويتحول إلى ملهم لكل باحث عن الحق والجهاد والحردة.

وإذا كان الحسين وهو سيد الشهداء قد دفع حياته ثمناً لجهاده والحصول على حريته، فإن هذا يمثل الدافع الحقيقي لكل صاحب رأى أن يحتذيه ويسلك نفس مسلكه: «احتوانى صريع كربلاء، سيد شباب أهل الجنة بعينين سمحتين وجبين وضاء، ونظرات محب شفوق، حتى إنى خجلت من التطلع إليه، تلك رقة لم أعهدها وهذا حنان لم يسبغ على مثله، سررت وتبسمت وتبشبشت، وبزل في قلبي أمن وشوق، وأصبحت كأنى في جماعة وحشد عظيم، اقتربت فشممت له رائحة طيبة، ونفسأ عطرياً، سألنى أنا.. إلى أين السفر؟ قلت: أتطول المسافات؟ قال: الإنسان لا تسهل عليه صعوبات البداية إلا إذا عرف شرف الغية، «٢٦).

إن الرواى هنا يستمد قوته وشفافيته من صحبته الحسين، الذى كان دافعاً له على نبذ الخوف والتردد، وأعلمه في بداية المصحبة والرحلة أنه إذا كانت الفاية نبيلة وسامية فإن المسعوبات التي يلاقيها في سبيل الوصول إلى هذه الفاية تصبح سبلة، وهذا هو «المبدأ» الذي يدفع الإنسان ويحثه على مواصلة الجهاد.

على أنه ينبغى أن يلاحظ أن تضمين الرواية لقصة الحسين وسيرة حياته لم يكن تأريخاً لقصة حياة الحسين وسيرته الذاتية، وإنما قام على انتقاء مواقف معينة تدل على الجهاد مثل تصديه لبنى أمية واستشهاده في سبيل الله، وهذا يعنى أن توظيف هذه الشخصية في الرواية كان بدافع إبراز مدلولاتها

القيمية المجردة، وبذلك يكون توظيف شخصية الحسين توظيفاً رمزياً لأعظم القيم وأنبلها، وهي قيمة الجهاد في سبيل الله، وهذه القيمة التي لافكاك لأي ثائر وصاحب فكر من التمسك بها والدفاع عنها.

وإذا كان المؤلف قد وظف شخصية الحسين في هذا العمل الكبير، وانتقى بعض مواقفه التاريخية العظيمة، فإنه أقام ثنائية وازدواجية بين الحسين وبين أشخاص من التأريخ المعاصر مثل جمال عبد الناصر، وذلك لكي بضفي على هؤلاء الأشخاص نوعاً من العظمة والرابطة المتبنة يهؤلاء العظماء الذين كان لهم بورهم الكبير في المجتمع، ففي الوقت الذي يتجلى للرواي فيه ظهور الحسين بمواقفه العظيمة والخالدة وجهاده المشرف ضعا الظلم والطفيان، يتجلي له أنضاً جمال عبد الناصر يصحبة الحسين وهو يسعى في نفس الطريق الذي سلكه الحسين سيد الشهداء. يتجلى عبد الناصير في زمن الهزيمة المرة التي عاشتها مصر ليدين التطبيع بين مصر وإسرائيل؛ إذ كيف تتحول العداوات والقتال المربن الذي ظل لسنوات طويلة إلى صداقة ومسالمة؟ كيف نسبت القيادة المصرية دماء شهدائها التي تفجرت في كل شبر من أرض مصر؟ كيف نسبت القيادة بهذه السباطة هذا العنت والصلف الإسرائيلي؟

ولذلك فإن جمال عبد الناصر - كما يرى الراوى - قد فجع

برؤية الأعلام الإسرائيلية، كما فجع بالمسالمة الذليلة مع عدو الأمس الذي أصبح صديق اليوم، وراعه ما أحس به من روح الفصف والهوان التي استشرت بين أبناء مصر، «هز رأسه، وهنا لاحظت أن المسيب طق في رأسه كله. إذن.. أنا في مصر. دهشت.. صاح - ولكني أرى مالا يجب أن يرى، توقف لحظة، ثم بدأ ينطق كلماته من خزائن الحيرة والتساؤلات.. هل اخترق الإسرائيليون الجبهة؟ قلت: لا. - هل وصلت جيوشهم إلى القاهرة؟ قلت لا. قال: ماذا أرى إذن؟ فسر لي، اشرح لي، تخرتمونا في الزمان، وتقدمناكم، أجبني، أليست هذه أعلامهم؟

إن الراوى في هذه التجليات يبدو ناصرياً شديد الإيمان بدعاوى عبد الناصر الدعائية والإعلامية وما كان يتبعه من شحد همم الناس عن طريق الخطب العصماء التي لا تعدو أن تكون مجرد كلمات جوفاء و «فرقعة» وقتية لا تثبت أمام أرض المعركة والواقع، فقد ذاقت مصر وسائر الدول العربية هزيمة نكراء في ١٩٦٧ من دولة إسرائيل التي لا يزيد تعداد سكانها عن سكان حي صغير من أحياء القاهرة، ولم تكن هذه الهزيمة لتلحق بنا إلا في ظل قيادات ضبعيفة مهترئة لاهم لها إلا المصلحة الشخصية، قيادت لم تتحرك بشكل إيجابي لتقوية جيوشها وبولها، ورفع الروح المعنوية لدى هذه الشعوب المنهكة.

ولذلك فإن حماس الراوى الشديد لعبد الناصر، وجعله فى نفس كفة الحسين سيد الشهداء هو من قبيل الخداع، الذى يرمى إلى رفع من خمد ذكره وانطفأت سيرته، بمقارنته بمن أضاء بسيرته طريق السالكين ودرب المجاهدين. «تجلى لى عبد الناصر ثانية، بدا غاضباً، لكنه يفعل، أمر بتنكيس أعلام الأعداء، وإزالتها من فضاء القاهر، أمر بإلقاء القبض على أفراد العدو المتواجدين في الديار، من سفير وأعضاء سفارة، ومندوبين وممثلى هيئات، جواسيس، ورسم باعتبارهم أسرى جرب، أمر، وأمر، لم يمتلك قلما وشعاراً يوقع به، إنما طاف بالميادين يزعق، فالوسائل معدومة والحيل واهية والقدرة قصية، والوجوه غزيبة، والسحن غير معهودة (٢٨١).

إن ارتفاع الأعلام الإسرائيلية فوق أرض مصر، وتمثيل إسرائيل بسفارة رسمية في القاهرة، أمر غريب حقاً وغير مقبول، ولكن عبد الناصر نفسه الذي أدان هذه الأعلام الإسرائيلية وأمر بتنكيسها والقبض على الإسرائيليين – كما صوره الراوى – هو المسئول عن ذلك ويتحمل جزّة كبيراً من الهزيمة السياسية النكراء التي لحقت بمصر، لذلك فإن إنكار عبد الناصر لهذا الأمر وانفعاله الشديد يعد مواصلة لنفس الأسلوب الذي كان يتبعه في حياته، وهو اللجوء إلى الكلام والتصريحات من مثل قدرته على إلقاء إسرائيل في البحر هي

وكل حلفائها وغير ذلك من التصريحات الجوفاء، وما أظن تطبيع العلاقات مع العدو الإسرائيلي بعد موت عبد الناصر إلا بسبب ما تركه عبد الناصر من هزائم وإحباطات وخسائر في الأرواح والنفوس ويأس من النصر بسبب الرعب الذي بشه في قلوب المصريين عن طريق أجهزته البوليسية التي انشغلت بمراقبة المصريين وتعقبهم، وغفلت عن العدو الحقيقي.

وإذا كان الراوى يرتفع بعبد الناصر إلى هذا المقام الذي يتساوى فيه بالحسين بن على ويضعه بإزاء عظماء التاريخ الإسلامي ومجاهدية، فإنه يحط من شأن أنور السادات بشكل كبير ويعتبره المسئول عن كل خلل أصاب مصر والعالم العربي. فهو في نظر الراوى الذي مكن للعدو الإسرائيلي من إقامة دواته عن طريق التطبيع السياسي، وهو كذلك المسئول عن هذا التفاوت الطبقي الكبير الذي حدث في مصر بعد فترة الإنفتاح الإقتصادي كما أنه انتهج سياسة القمع والإرهاب لإسكات الإقتصادي كما أنه انتهج سياسة القمع والإرهاب لإسكات خصومه. بل إن الراوي قد اعتبر يوم مقتل السادات عيداً قومياً للبلاد، واعتبر قاتله بطلاً ومجاهداً عظيماً وشهيداً في سبيل الله، ولا يفتأ أن يطلق على السادات وصف «الجلف القاسي»، يقول عبد الناصر قبل لحظة المواجهة الدموية عن أنور السادات «أنا من وضعته حتى وقف بجواري، وعينته نائباً لغيبتي وحضوري، وأعترف بعد فوات الأوان أن الفشاوة غطت عيني حيناً من وأعترف بعد فوات الأوان أن الفشاوة غطت عيني حيناً من

باهظاً »(۲۹).

إن أنور السادات في نظر الراوى يمثل الخيانة والفدر، وتضييع العهد الذي قطعه على نفسه أمام عبد الناصر والشعب أن يحافظ على مصالح العباد وأن يستمر في مواصلة الجهاد والحرب ضد الأعداء، وقد استدعى الراوى صورة المؤرخ المصرى ابن إياس وهو يخاطب أنور السادات بالفاظ قاسية: «ولاّك عبد الناصر فاستخلفت فقبلت وتنكرت وعاديت الفقراء والمعدومين وكل من كد لأجلهم، حرضت ضده وضد مبادئه وهو غائب لا يستطيع رداً أو دفاعاً، وفرطت فيما فرطت وهذا لم يتفق مثله لخاير بك سلفك الذي سلم مصر المحروسة إلى العثمانيين» (٤٠٠).

وقد أخذ الراوى على عصر السادات عدة مأخذ، واعتبرها أخطاء سياسية فادحة، أدت إلى زيادة الفقر والفقراء، ورفعت من شمأن الطبقة الاستغلالية، التى استغلت نفوذها لدى السلطات فأقامت مشروعات لاتساهم في تقدم مصر وحل مشاكل الفقراء إنما هي مشروعات تقوم على امتصاص دماء الفقراء عن طريق بيع الأوهام لهم، مثل شركات المياة الفازية ومكاتب السفريات والسماسرة وغير ذلك، وقد كونت هذه الطبقة الاستغلالية ثروة طائلة واحتكرت السوق لنفسها.

ومن المأخذ الكبرى التي أخذها الرواي على السادات وعمره الصلح مع إسرائيل وتطبيع العلاقات معها، والقطيعة مع العرب بسبب هذا الصلح، وقد اعتبر الراوى هذا الصلح مع إسرائيل اعترافاً بها كنولة لها كيانها ووجودها الحقيقى والفعال رغم ما قامت به من حروب مستمرة ضد العرب وما تقوم به ضد الفلسطينين العزل فى أرض فلسطين المحتلة، ورغم أن إسرائيل اغتصبت أراضينا بالقوة وبالدعم الغربى لها، ولعلى أتفق مع الكاتب فى ذلك إذ إن خسارة مصر والعرب أثناء حروبها مع إسرائيل لا تعادل - من وجهة نظرى - خسارتها بعد التطبيع مع إسرائيل. ولكن عصر السادات ليس هو المسئول الوحيد عن إسرائيل. ولكن عصر الناصرى كان السبب الرئيسى والمباشر فى ذلك، إذ إن العصر الناصرى كان السبب الرئيسى والمباشر فى

ولأن عصر السادات عصر يتسم بالضعف والعمالة الدول الأجنبية التي اعتبرها السادات دولاً صديقة وطلب مساعدتها - كما يصدو الراوي - فقد حاول السادات تشويه وجه عصر عبد الناصر وتحقيره، وبذلك فإنه لم يحافظ على الجميل الذي أسداه عبد الناصر إليه، بل راح يجرده من كل فضيلة وإحسان ويصمه بكل خسيسة ودنيئة، وذلك من أجل إبراز صورة نظامه وحكمه نقية ناصعة البياض على النقيض من نظام عبد الناصر الاستبدادي وبذلك «فإن الصراع الذي يقيمه المؤلف هنا بين عبد الناصر والجلف - أي السادات - يقوم أساساً على مفارقة درامية، ففي حين نلحظ أن عبد الناصر يعتبر الجلف من جنده درامية، ففي حين نلحظ أن عبد الناصر يعتبر الجلف من جنده

وأنصاره، نلحظ بالمقابل أن الجلف يضمر التنكر والخيانة ((13) وهذه المفارقة هي التي جعلت الأول يتجلى للراوي بصحبة الشهداء والمجاهدين، بينما جعلت الثاني يقترن بأصحاب الدور الخياني في تاريخ مصر مثل خاير بك الذي لعب دوراً خيانياً في تاريخ مصر المملوكية ، كما استدعى الكاتب بعض أمثلة السقوط للدولة الإسلامية مثل سقوط دولة الأنداس، بعد أن استمر الإسلام فيها ثمانية قرون، وكان هذا الاستدعاء والاستلهام لهذه الأحداث الجسام إسقاطاً على هموم العالم العربي والإسلامي المعاصر، وخاصة في عهد السادات الذي اعتبره المؤلف مسئولاً عن سقوط «الوحدة العربية» والتجمع العربي، بعد أن اتجه إلى أعدائه ليضافحهم ويسالمهم متناسياً مأساة احتلالهم لجزء رئيس من أجزاء الوطن المربي، وهو أرض فلسطين المحتلة.

وبأختصار فإن المؤلف قد كان شديد الاهتمام بالقضايا السياسية في عهد عبد الناصر والسادات باعتبارهما عصرين متناينين، واتخذ من الإسقاط و«سيلة تعكس وضعاً مأساوياً لجيل بأكمله، وواقعاً أفرزته شروط تاريخية وسياسية واجتماعية من خلال تجربة عبد الناصر وظهور الساداتية وامتدادها حتى بعد موته، وما تلا كل ذلك من أوضاع السقوط والتردى والانهيار التي عرفتها مصر بعد حرب أكتوبر ومعاهدة «كامب ديفيد» وما

يحيل عليه كل ذلك من تقلبات المناخ السياسي العربي فيما يخص القضية الفلسطينية والصلح مع إسرائيل» (٤٢).

وقد أبرز الراوى دور خالد عبد الناصر في محاولة إحياء سيرة والده، وذلك تعميقاً للحس الوطنى وتأكيداً على دور جمال عبد الناصر القومى والتاريخي، ولا يتوانى الراوى عن تأكيد هذا النزوع نحو تعميق حس النضال في هذا الاتجاه، إذ يصرح أنه ولنجم خالد الأولاد وأولاد الأولاد.. ولنجم خالد الحلم والثورة.. ولنجم خالد الخيل والصفصاف.. ولنجم خالد صرخة المولد الأولى.. إنه سيأتى حين من الدهر يهتدى به كل من يسعى في البر..ها أنا أنبه وأشير ـ عسى أن يرى أهلى وقومى ما رأيت وأن يعرفوا ما عرفت وأن يهتدوا إلى موقع ذلك النجم كما المتديت فانتبه ياغافل» (٢٤٠).

المفارقة بين الماضى والحاضر:

سبقت الإشارة إلى أن الراوى في استلهامه لأحداث التراث لم يقف عند حدود النقل الحرفي لهذا التراث، بل إنه ربط بين الماضي والحاضر وأقام ازدواجية بينهما، كما أنه أسقط أحداث التاريخ على الواقع المعاصر، بذلك يكتسب النص قيمته وتفاعله واستمراره وتجدده، وفي التجليات يتضح بوضوح هذا الإسقاط على الحاضر، كما تتضح المفارقة بين الماضي

والحاضر، فالراوى يأتى بأحداث معينة من التاريخ والتراث لها مدلولها المعروف في العصر الحديث، فعندما يتحدث الراوى عن الحسين بن على وموقف يزيد بن معاوية وأعوانه منه، وما كان منهم من التفاف حول يزيد من أجل المصلحة والنفعية، تقترن هذه الصورة في العصر الحديث برجل الشرطة الذي يقف مع السلطة ضد الحق والعدل «تجلى لى عبيد الله بن زياد، قبيل خروجه من البصرة تتاح له الفرصة كي يبدى الولاء ويعلن، عندما أبلغوه أنهم قبضوا على رسول الحسين إلى البصرة أمر بإحضاره إلى الميدان الكبير، استل سيفه وضرب عنقه، هكذا رأيت مقتل أول رسول في الإسلام، أغمد ابن زيادة سيفه بدون أن يمسح ما علق به من دم، خطب في الناس، قال إن يزيد ولاه . الكوفة، وأنه عزم على المسيرة إليها، وأنه استخلف أخاه عثمان بن زياد، حذرهم هددهم، خوف هم، أقسم أن يأخذ الأدنى بالأقصى، والبرئ بالهذنب» (32)

إن عبيد الله بن زياد كان بمثابة الأداة التى استعملها يزيد في إضافة مخالفيه وإرهابهم، وبث الذعر بين الناس لكى يوطد للدولة الظلم والطفيان ، وقد استدعاه الراوى في الرواية لا لمجرد التعريف بحقيقة تاريخية ثابتة وإنما ليقيم علاقة جدلية بين الماضى والحاضر لكى يسقط هذا الماضى البعيد على الواقم الذي نعيشه، فقد تداعى للراوى بمجرد استدعائه

لشخصية ابن زيادة صورة ضابط الأمن الذي تستغله السلطة المحاكمة في تنفيذ سياستها وقمع خصومها، وفي هذه المرة ترتفع يد الضابط لتصفع عبد الناصر نفسه، وفي ذلك إشارة إلى محاولة تشويه صورته والتقليل من إنجازاته «وهنا سافرت وأنا واقف، عدت إلى تلك الزنزانة، رأيت هذه الضابط بعينه، بملامحه، بقامته الممتلئة، ولكنه يرتدى الثياب التي رأيته فيها أول مرة، يدور حول المكتب يقف أمام عبد الناصر معصوب العينين، يسأل بصوت مغاير لصوته.. لماذا قدمت إلينا؟ تمر دقيقة.. ترتفع يد الضابط مغرودة الأصابع، تهوى على الوجه الذي طالما أطل وأشرق وحنا، يتوقف الضابط ليرى تأثير المجفعة الأولى، تماماً كما جرى معى، العجيب أننى تألمت وتجعت كأن المغروب أنا، كأن المعذب أنا» (10).

إن الشخصيات في هذه الرواية هي شخصيات حقيقية حملها الكاتب أبعاداً معاصرة، وكذلك هي شخصيات تراثية أسقطها الكاتب على الواقع، وأصبح لكل شخصية تراثية مقابل موضوعي معروف، هذا المقابل الموضوعي ينتمي إلى العصر الحديث، وقد استطاع من خلال هذه المفارقة أن يقول ما يريده بون أن يخشى من قهر السلطة وتسلط الرقابة، فقد كانت الشخصيات في أصلها شخصيات حقيقية واقعية، وفي واقع الأمر هي شخصيات ذات بعد سياسي «فتارة تكون هذه

الشخصيات دليلاً ومرشداً مثل شخصية الحسين، وأخرى كاشفة عن حجب الواقع وتهديه إلى تجليات الأصلام مثل شخصية ابن اباس. وثالثة تكون واحة للأمان وتمده بقوي سحرية ليدرك حقيقة واقعه المعيش، مثل رئيسة الديوان كما بحدث الكاتب تفاعلاً والتحاماً بين شخصية الحسين والراوي والأرض، التي تروى تاريخ أحداده. فكما عائبه الحسين على العين الذي أصبح صبيقاً فقد اشتد حزن الحسين عندما علم بضياع أرض أجداده»(٤٦) وبالطبع فإن العدو الذي أصبح صديقاً هو إسرائيل، ويديهي أن الحسين لم يشهد تلك الأحداث ولكنها خطرات مرت بعقل الكاتب وتجليات تكشف له أو تخيلات · تُعور في عقله الباطن، ويتمنى حدوثها أو تحقيقها، وأو كان لجأ إلى تسجيلها بشكل مباشر لفقد تأثيرها الروحي والمعنوي الذي استمدته من سيرة هذا المجاهد العظيم، وريما لما كان في استطاعة المؤلف أن بعير عن نفسه بجرية تامة إزاء القضبايا السياسية المعاصرة، التي تعيشها مصر والأمة العربية.

وقد أفادت المفارقة في بنية الرواية بحيث ترى الأحداث المتباينة والمتناقصة بجوار بعضها، مما يكون له أكبر الأثر في إجلاء الصورة ووضوحها، فالضد يظهر حسنه الضد كما هو معروف، فعندما يبرز الراوى صورة الحسين وجهاده المشرف من أجل العدل والمساواة ويظهر كذلك صورة معاوية بن أبي

سفيان وهو يحرص على الملك والسلطان. تظهر المفارقة بين توجه كل منهما، وعندما يبرز الحاضر بجوار الماضى يتضح البون الشاسع بينهما «فغى بنية الرواية يعكس الكاتب المفارقات من خلال المواقف المتراصة والمجاورة، حيث تمتزج الظلمة بالنور والميلاد بالموت والإخصاب بالعقم» (٧٤).

لقد نجح الراوي في أن حجعل من هذا التراث الثري أداة تصويرية وتعبيرية عن الحاضر، فما ظهور هذه الشخصيات التراثية واستخدامها بكل أيعادها سوي رمن للواقع المعامين يما فيه من احياطات وتطلعات، فالراوي لم يقف في تجلباته عند حد استدعاء الشخصية التراثية وتسجيلها تسجيلاً حرفياً، ولكنه حملها «لالات إنجائية معاصيرة «فيصبح مقتل مسلم بن عقبل رمزأ لمقتل الشاعر الفلسطيني مازن جودت أبو غزالة الذي استشهد في طوياس بالأرض المحتلة في ٢نوفمبر ١٩٦٧ وتصبح موقعة كريلاء مقابلاً موضوعياً لهزيمة ١٩٦٧» (٤٨)، كما تصبح ثورة الحسين وأتباعه ضد بني أمية رمزاً لثورة عبد الناصر والضباط الاحرار ضد الاحتلال الأجنبي لمصرء ويصبح تواطئ خابريك مع العثمانيين وخيانته لبولة المماليك في مصر تعسراً عن خيانة أنور السادات وتوقيعه لاتفاقية صلح مع اليهود وتطبيع العلاقات مع العدو وقطع الأواصر والراويط مع الأشبقاء، وكذلك فإن التفاف بطانة السوء حول ملوك بني أمية وتأييدهم

تعبير صادق عن طبقة الانتهازيين والنفعيين الذى ملأوا مصر فى فترة السبعينيات وصفقوا للظلم من أجل مصالحهم الشخصية والتى تمثلت فى بناء القصور واكتناز الأموال.

وقد نظر الراوي إلى التراث على اعتبار أنه النموذج الأمثل للحضيارة العربية الإسلامية، ومن ثم فهو يتباكي عليه ويتمنى لو يعبود الزمان إلى الخلف ليعيش في هذا الزمن النظيف الذي كان شاهداً على عظمة العرب وحضارتهم، وفي هذا البكاء على الماضي إدانة للواقع العربي المعاصر أيضاً، لأنه حاد عن طريق الأجداد، كما أنه واقع منهار من أساسه يقوم على الظلم والطغبان، وتنتشر فيه العمالة والخيانة وتنشط فيه أجهزة الأمن والتجسس من أجل إرساب الناس وتضويفهم «عرفت أنهم من رجال الشرطة السرية قساة القلوب، عرفت أنهم أول ثلاثة وصلوا إلى الكوفة ليخبوفوا الناس من الوقبوف إلى جبوار المسين ومناصرته، في هذه اللحظة برق خياطري فأدركت شخص الضابط، هو من ضبريني وصيفعني ولكمني وهددني وسب أمي وأبي، هو الذي أبدي لي الرقبة ثم انقض على يروم فقاً عيني، عندما اعتقلت في أكتوبر عام سنة وستبن وتسعمائة وألف» ^(٤٩) ثم يقول «رأيت التقارير تديج بالحير السري في مقار الشرطة ومأوى العنون الخفية المنثوثة، براجعها ويضيف إليها هذا الضابط الذي لا بغيب عنى بملامحه» (٥٠):

إذن فراوية التجليات ما هي إلا استرجاع لذلك الماضي البعيد، ومحاولة بعثة من جديد في النفوس، بعد أن عجز الواقع المعاصر بكل ما فيه عن تحقيق ذائية الإنسان وإنسانيته.

السلام، الحلم والأثمل:

عاصر الغيطاني هزيمة يونية ١٩٦٧ أمام إسرائيل، كما عاصر مأساة التطبيع مع العدو الذي لم يظهر - حتى الآن - أيه نوايا حسنة من أجل تحقيق السلام مع الدول العربية. والغيطاني - كما سبق - يتقمص دور المؤرخ الراصد لأحداث المجتمع، ومن ثم فإن رواياته تعد تسجيلاً لما يجرى على الساحة الساسة والاجتماعة.

إن الفيطاني يعيش في حلم السلام ولكنه السلام القوى الذي يحفظ لمصر والشعوب العربية كرامتها وكيانها، وليس السلام الضعيف الزائف الذي تمليه إرادة القوة والعنف، ومن ثم فهو يرفض التطبيع مع إسرائيل الذي بدأه أنور السادات، ثم سارت كل الدول العربية خلفه، واعتبر الفيطاني المسئولين عن التطبيع خونة للمصالح القومية. ولذلك فهو لا يفتأ يذكر ويكرر ما ألحقته إسرائيل بنا من هزائم وإحباطات حتى لا ننسى بسهولة وننساق وراء التشدق بالسلام. وفي السفر الأول من تجلياته، فصل بعنوان «سلام» يقول فيه «السلام على الأيام الرواحل، السلام

على الأعمار المنقضية، السلام على البهجة الزائلة، والبسمة الحانية، والأنة الشاكية، واللحظة التي لا يمكن استعادتها أبداً، السلام على أيام الجهاد، والشرى الذي احتوى، والظلال الوارفة»(٥٠).

بنه يتأسف على أيام الجهاد، التي كانت خيراً وعزاً للأمة، حيث حفظت كرامتها وفتوتها أمام الأعداء، ومن المعروف أنه بالجهاد وحده يمكن أن يعم السلام، حيث سيكون هناك تكافئ في القوى ومن ثم فإن أية دولة معتدية ستحسب - ألف مرة - نتيجة عدوانها قبل أن تقدم عليه.

إن السلام، بمفهومه الشامل والواسع لا يقتصر على مجرد مسالمة دولة أو جماعات ولكنه حلم عميق وأمل عريض ينتظم كل شئ في الحياة، فما أجمل أن يسير المرء وهو آمن على نفسه، يعيش في سالام مع بيئته ومع أقرائه، وهذا هو ما نراه في «وقائع حارة الزعفراني»، حيث تمثل هذا الحارة نموذجاً للقاهرة بأكملها، من حيث طبيعة العلاقات بين الناس، وطبيعة الواقع الذي يعيشونه، وذلك من خلال رصد دقيق وتفصيلي لهذه الحارة وناسها.

إن رواية «وقائع حارة الزعفراني» تجمع بين الواقع والخيال والأسطورة «فتنطلق الأسطورة من وقائع مادية وتفاصيل اجتماعية ويحلق بها الخيال في سماء الواقع ويجسد همومه

ويرمز لها» (⁽⁷⁾) فالمكان هو حارة قاهرية تقع في حى الحسين، ذلك الحي العبريق بأثاره وتاريخه، والأحداث التي تدور في الرواية تبدو أحداثاً أسطورية، حيث يلعب الشيخ عطية دوراً أسطورياً في حياة أهل الحارة، وقد استطاع أن يعزلها عن الحارات المجاورة، ولم يقف تأثيره ونفوذه عند أهل الحارة، بل امتد ليشمل الحارات المجاورة، ولم يقدر أحد على «دخول الحارة فيما عدا سكانها بدعوى الطلسمة، وكل من يطؤها يلحقه أثر الطلسم، ويتلخص أثره في سلب الرجال أغلى ما يملكون، قواهم الجنسية». (⁷⁰).

كان أهل الصارة أشخاصاً عاديين كسائر البشر اكنهم أصيبوا فجأة بعجز جنسى، وأصبحوا غير قادرين على ممارسة رجواتهم، مما أقلقهم وأقلق نساهم، ولم يجد هؤلاء المصابون بالعجز أمامهم سوى الشيخ عطية، الذى تصفه الرواية بصفات أسطورية ترتفع به عن قدرات البشر، والشيخ عطية هو المسئول عن إحداث هذه الصدمة الجنسية لأهل الحارة، وذلك تمهيدأ لاحداث تغيير في نفوس أولئك الناس فهو «يريد تحقيق اليوتوبيا والعالم الأفضل البشرية، عالم خال من الحروب والأحقاد والطبقات والآلام، عالم من السعادة والمساواة والحب. وقد أقدم الشيخ عطية على تجربته الأولى في حارة الزعفراني بإحداث صدمة جنسية لأهلها وإجبارهم على تنفيذ تعليماته وطاعته

كخطوة نحو نزع الآلام والأحقاد تمهيداً لإقامة عالمه الفاضل الجميل» (30) الذي يسوده الحب والوئام ويسرى السلام بين كل الناس في هذه الحارة، بدلاً من القوضي والظلم وسائر العادات الحياتية الهمجية التي بمارسها أهل الحارة.

وهنا يبدى التأثير الجنسى على رجال الحارة كرمز له دلالة على نزع الشهوات من نفوسهم، وسيلة لجأ إليها الشيخ عطية لتطهير هذه النفوس من آفة العبودية لهذه الشهوات والانقياد لتلك اللذات.

إن احتفاء بعض الكتاب والروائيين بالإشارات الجنسية في أعمالهم يعد رمزاً وتعريضاً بالأوضاع السياسية الفاسدة، فالفساد السياسي يواكبه بالضرورة فساد اجتعاعي، والفساد الديني يتبعه فساد أخلاقي، وبشكل عام فقد لجأ الكتاب إلى إدانة الواقع عن طريق الحديث عن مشاكل الجنس والشذوذ، وها هو ذا نجيب محفوظ يفسر إحدى إشارات قصصه الاجتماعية تفسيراً إيحائياً فيقول عن الشذوذ الجنسي في رواياته الاجتماعية «لقد كنت أستغل الشذوذ الجنسي في ذلك المهد كعلامة من علاقات الفساد السياسي في العهد البائد.. في السياسة مثلاً، كانت بعض مواد النجاح أو أهمها للشباب الناشيء هي القرابة، الانتهازية، الرشوة، ثم انتهازية الجمال الناشيء هي الذكر أو الأنثى! كان الشذوذ يصاحب الانحلال

خطوة خطوة.. وكانت مهمتى هى الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله» (٥٥).

وإذا كان الغيطاني هو أقرب الأدباء شبهاً بنجيب محفوظ^(٥٦) من حيث الرؤية وفلسفة الأداء، فقد احتفل الغيطاني كثيراً جداً بالإيصاءات الجنسية ودلالاتها، وذلك تأكيداً على إدانته للواقع السياسي الفاسد.

وقد جاءت روايته «وقائع حارة الزعفراني» كدليل على هذا الاتجاه «فهو ببدع عالماً جديداً على أنقاض العالم القديم المعيش والمستهلك الذي رأينا رفضه من خلال عرضه لوقائع الحياة في حارة الزعفراني. ومن الغريب حقاً أن هذا العرض جاء جنسياً في أغلبه إلى حد المبالغة وتعمد الإثارة، فالوقائع كلها جنسية بحيث تجعل الرواية أشبه بتفسير جنسي للتاريخ والمجتمع» (٧٥).

وإذا نظرنا إلى شخصيات الرواية وجدناها تشمل قطاعاً عريضاً من المجتمع، فيها سائق الأتوبيس والتاكسى «الأسطى عبده مراد» وكان من المشاركين في حرب فلسطين، وقد أصيب بجراح في تلك الحروب، وكذلك نجد الموظفين بمؤسسة الأمانات العامة والبقال والتاجر الثرى والموظف الجامعي والفران والموظف الحكومي، كما نرى المستقيم والشاذ، أي أن الرواية قد شملت تقريباً معظم شرائح المجتمع المصرى، وقد استطاع الروائى أن يفوص فى داخل هذه الشخصيات ويصف أحاسيسها وتقلباتها حال العجز، وما كان يسورها من شعور باليأس والضيق بسبب هذه التقلبات.

وفي لجوء هؤلاء المصابين بالعجز الجنسي إلى الشبخ عطية

دليل على العجز الحقيقى والهروب من مواجهة الأزمة بشكل فعال، وذلك لأن الشيخ عطية نفسه كان يتسم بالغموض الشديد، وعدم الوضوح، فلا أحد يعرف بالضبط هل هو قادر حقاً على علاجهم أو أنه يمارس نوعاً من الطلسمة والشعوذة؟ تقول الرواية عنه «البعض يقول إنه رأى الدنيا في الزعفراني، أخرون يقولون إنه استقر في الحارة بعد طواف عظيم، سيقوم الناس ذات يوم فلن يجدوه بينهم، سيمع البعض صوته يتلو الآيات البينات في ليالي المطر الشتوية، ورأه عدد من الأهالي يخرج إلى الزعفراني في أشد الليالي برداً، معارفه من أجناس مختلفة، يجئ إليه المغاربة أثناء اتجاههم إلى مكة للحج» (٨٥) ولاشك أن هذه الصفات أشبه ما تكون بالصفات الأسطورية التي تضفي على الشخص صبغة غارقة للعادة، وقد تحولت هذه الشخصية في النهاية إلى «صوت هاتف مجرد أشبه بضمير

وهكذا رأينا كيف استطاع جمال الغيطاني أن يوظف كلا من

البشرية الذي يجسد توقها الدائم إلى السلام والعدالة والحرية

والحب» (٥٩).

التراث التاريخي والتراث الصنوفي والتراث الشعبي والأسطوري لخدمة قضنايا عصنره، ولم يقف عند حدود التراث بأشكاله المختلفة، ولكنه أسقطه ببراعة على الواقع وجسد قضنايا معاصنرة كثيرة مثل قضنايا الحرية والإرهاب وغير ذلك، واستطاع أن ينجو من الرقابة الشديدة التي فرضتها السلطة على الكتب والأعمال الأدبية.

ولعل قيمة التراث الحقيقية لا تتوقف على مجرد استيحائه واستدعائه، ولكنها تكمن في كيفية توظيف هذا التراث لخدمة قضايا العصر، عن طريق الانتقاء الدقيق والاختيار الواعي لأحداث هذا التراث وأبرز رموزه، كما أن التوظيف الفني للتراث ينأي عن التقريرية والمباشرة، ويبتعد عن الوعظ.

فالأديب الذي يستلهم التراث ليس من مهمته أن يضع صورة الماضى المشرقة بإزاء صورة الواقع المرير من أجل المقارنة وأخذ العظة والاعتبار، مثلما يفعل الواعظ أو الداعية، ولكنه يعرض بهذا ويدينه بشكل غير مباشر، ويعريه في عمله الفني باستخدام الوسائل الفنية المختلفة.

وإذا نظرنا إلى روايات الفيطانى وأعماله القصصية التي يستلهم فيها التراث العربي بأشكاله المختلفة، لوجدناه يبرز قضايا العصر وهمومه دون وعظية أو مباشرة، ودون أن يقول: هكذا كان الأجداد ويجب أن يكون الأحفاد، ولم يطالب بضرورة التمسك بالماضى وبالقيم ولا غير ذلك، ولكنه عمد إلى إثارة ذهن القارئ وشحذ همته من أجل أن يطلب القارئ بنفسه ذلك.

إن جمال الفيطانى قد تناول العديد من القضايا السياسية والدينية والاجتماعية المعاصرة فى رواياته وعالج موضوعات عديدة من خلال استلهامه التراث، ومن خلال إسقاطه لهذا التراث على الواقع، وذلك فى شكل فنى يتوخى الدقة والإحكام ويراعى المقاييس الفنية الناجحة للعمل الروائى، ففى رواية الزينى بركات أدان الفيطانى كل أساليب القمع والإرهاب ووأد الحريات، كما أدان الوسائل العجيبة التى تستخدمها السلطة التحاكمة فى التجسس ومراقبة الناس، من أجل إحكام قبضتها. وكذلك استطاع الفيطانى أن يوظف التراث توظيفاً فنياً فى رواية التجليات، وفى هذه المرة لجأ الفيطانى إلى وسيلة جديدة

رواية التجليات، وفي هذه المرة لجأ الغيطاني إلى وسبلة جديدة في استلهام التراث، حيث اكتفى بانتقاء المواقف والأحداث المتشابهة بين الماضي والحاضر، وذلك من أجل الاستفادة بتجرية الماضي في كشف حقيقة الواقع المعاصر، ولم يلجأ في ذلك إلى الأسلوب المباشر أو التعليق على هذه الأحداث ولكنه يكتفى بوضع الصورتين بجوار بعضهما، ومن خلال هذا العمل يهتدى القارئ إلى حقيقة ما يريد أن يقوله الكاتب.

ولعل الغيطاني بذلك يبرهن بطريقة عملية على أن التراث مازال حياً، وأنه قادر على الإسهام الفعال في الواقم المعاصر وفى خدمة قضاياه، شريطة أن يتصدى لاستلهام التراث وتوظيفه توظيفاً فنياً، أدباء لديهم رهافة حس ومعرفة عميقة بهذا التراث ولديهم المقدرة على السيطرة على ما يجب أخذه وما ينبغى تركه فى عملية استلهام التراث.

الهواهش

- (١) د، حلمي بدير الرواية الجديدة في مصر صد ١١.
- (۲) د، محمد بدوی ـ الروایة الحدیثة فی مصر صد ۲۵٤.
- (٣) جمال الفيطاني مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات فصول عدد ٢ مجلد ٢ صد ٩٢.
 - (٤) المرجع السابق صد ٩٤.
- (a) د. سليمان الشطى الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ هد ٧
 المطبعة العصرية بالكويت سنة ١٩٧٦
 - (٦) د. سليمان الشطى ـ السابق صد ١٠.
- (٧) رحلة في رأس هذا الرجل ـ جريدة الجمهورية ١٩٦٠/٤/٩ نقاد عن د.
 الشطى صد ١١ (السابق)
 - (٨) محمد بدوى ـ الرواية الحديثة في مصر صد ٢٦٦.
- (١) د. غاني شكرى المتقاء الجديدة/ صراح الأجيال في الأدب المعاصر.
 صد ١٧٧٠ دار الطلبعة بيرى ط أولى شنة ١٩٧٧.
- (١٠) أحمد محمد عطية الرواية السياسية «دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية» صد ١٧ مكتبة مدبولي بالقاهرة - بدون تاريخ الطبعة.
 - (١١) نقلا عن د ، محمد بدوي ـ الرواية الحديثة في مصر عب ٢٦٣، ٢٦٤.
 - (١٢) نقلا عن د، محمد بدوي ـ الرواية الحديثة في مصر صد ٢٦٤
 - (۱۳) مأمون الصنمادي ـ مرجم سابق صد ۸۸.
 - (١٤) د، مراد عبد الرحمن ميروك المناصر التراثية صد ٨٥.
- (١٥) جمال الفيطاني ـ مشكلة الإبداع عند جيل الستينيات مجلة فصول سابق صد ٩٥.
 - (١٦) السابق مد ٩٥.
- (۱۷) سامی خشیة ـ جیل الستینیات فی الروایة العربیة فصول ع۲ مجلد ۲ صد ۱۱۹
- (١٨) د. محمد بدوى ـ مغامرة الشكل الروائي قصول عدد ٢ مجلد ٢ صد

- .18.
- (١٩) عبد الرحمن أبو عوف ـ تحولات الرواية العربية صد ١٣.
- (٢٠) جمال الغيطاني مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات فصول ... ٩٠.
 - (۲۱) الزيني بركات مده١٠٠.
 - (۲۲) الزيني بركات صد ١٠٥.
 - (۲۳) السابق صد ۲۳۰.
 - (٢٤) السابق صد ٤١.
 - (٢٥) السابق صد ٣٦.
 - (۲۱) السابق عد ۲۱.
 - (٢٧) بتصرف عبد السلام الككلى مرجع سابق صد ٨٧.
 - (٢٨) السابق مند ٨٧.
 - (٢٩) مأمون الصمادي مرجع سابق عب ٩٩.
- (٣٠) سيرًا قاسم ـ المفارقة في القص العربي المعاصر صد ١٤٧ مجلة فصول مجلد ٢ عبد ١٩٨٧ .
 - (٣١) السابق منذ ١٤٧.
- (٣٢) مقابلة مع جمال الفيطاني مجلة الدرحة (١١٦) سنة ١٩٨٥ صد ١٠٦
 - (٣٣) عبد السلام الككلي مرجع سابق صد ٩٧.
 - (٣٤) مأمون الصمادي مرجع سابق صد ٣٩.
 - (۳۵) التجليات صد ٤٠.
 - (٣٦) التجليات عد ٥٤.
 - (٣٧) التجليات عب ١٢
 - (۲۸) التجليات مد ۱۵.
 - (٢٩) التجليات مد ٢٧٧ جـ١
 - (٤٠) السابق صد ٢٨٠ جـ١
 - (٤١) مأمون الصمادي الفيطاني والتراث صد ٥٥.
 - (٤٢) عبد السائم الككلي الزمن الروائي صد ١٣٧.

- (٤٣) التجليات مد ١١٦.
- (٤٤) التطبات مد ١١٦
- (٤٥) التجليات مد ١١٧.
- (٤٦) د. مراد عبد الرجمن مبروك
 - ـ العنامير التراثية منـ ٨٩.
 - (٤٧) السابق مد ٩٠
 - (٤٨) السابق / صد ٩٠.
 - (٤٩) التجليات مد ١١٤
 - (٥٠) السابق. مد ١١٥
 - (١٥) التجليات مد ٨٦.
- (٥٢) أحدد محمد عطية/ أصوات جديدة في الرواية العربية صد ٣٧.
 - (٥٣) وقائم حارة الزعفراني صد ٣٥.
 - (٥٤) أصوات جديدة في الرواية العربية .. صد ٣٨.
- (٥٥) د، سليمان الشطيء الرمز والرمزية في أدب نجيب محقوظ صد ١١
 - (١٥) المجلة العربية صد ٨ عبد ١٩٠.
 - (٧٥) أصوات جديدة في الرواية العربية / صد ٣٨.
 - (۸۸) وقائم حارة الزعفراني صد ۷۸
 - (٩٥) أمنوات جديدة في الرواية العربية/ صد ٣٩.

الفصل الزابع

الدراسة الفنية لروايات الغيطانى

- البحث عن شكل جديد للرواية العربية.
- محاولات التأصيل للشكل الروائس الجديد.
 - خصائص أسلوب القيطانس.
 - ماذذ على اسلويه.
 - الغيطاني و مواقفه الفكرية
- استلمام التراث بین الغیطانی و نجیب محفوظ والکیلانی.

البحث عن شكل جديد للرواية العربية:

الإنسان مولع بالتجديد و البحث عن الجديد كل يوم، و ذلك من أجل اكتشاف مالم يكن معروفاً من قبل و القضاء على الملل والرتابة، و كذلك بحثاً عن صيغة أفضل لأنماط حياته.

و الأدب - أحد ممارسات الإنسان المبدع - يسعى إلى تحقيق شكل فنى جذاب، تجتمع فيه العناصر الجمالية التى تكفل له الخلود و البقاء، و اللذة و المنفعة.

و تجرية جمال الغيطاني في استلهامه التراث، سواء التاريخي منه أو الصوفي أو الشعبي، لا ترجع أهميتها إلى نقل هذا التراث ومحاكاته، فما أكثر الروائيين الذين اتجهوا هذا الاتجاه، إنما تكمن هذه الأهمية في محاولة البحث عن شكل فني جديد الرواية العربية، يتناسب مع البيئة العربية، و يكون نبتاً طبيعياً لهذه البيئة، دون أدنى شبهة في استعارته أو اقتباسه من الروايات الأجنبة.

وقد التفت الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور إلى هذه الخاصية في كتابات جمال الغيطاني منذ صدور مجموعته القصصية الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» فقال عن أسلوبه «لقد اهتدى إلى نبع طيب قد يفيض عليه أسلوباً جذاباً. هذا النبع هو الأسلوب السردى الذي عرفناه في الكتابات

المملوكية، و الذي قد يداعب أذواقنا المعاصرة مداعبة ودوداً. و أظن أن جمال الغيطاني قد أدرك جمال هذا الأسلوب حين يلجأ إلى البساطة في السرد و يحكى الجليل من الأمور و الهين منها بنفس اللهجة البسيطة الموحية. هو لا يقلد هذا الأسلوب إذن و لكنه يصطنعه. و لعله يجد فيه قناعاً فنياً يمكنه من أن يعرض الماضي على الحاضر، فهو إذن بديل للقصة التاريخية في مستواها الطيب، حين لا تقنع برواية الأحداث و لكنها تعيد ترتيبها و إنارتها، بحيث تصبح كاشفة لزمنها و لزمن قارئها معاه().

ولعل الشكل الذي كان سائداً في الكتابة الروائية، هو الذي دفع كتاب جيل الستينيات، و منهم الغيطاني، إلى البحث عن أسلوب جديد يضرج على تقاليد الكتابة المعروفة و التي لم تعد تشبع الفنان الطموح المتمرد. «كانت النماذج السائدة تشبه ذلك السرير الذي يطوعون له الجسد، و شيئاً فشيئاً بدأت أكتشف أساليب سردية أخرى لم تكن طبعاً في الغرب، أما الإنتاج الإبداعي المعاصر فلم يتعامل مع تلك الأساليب التي وقفت عليها في الحوليات التاريخية، خاصة (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس و الملاحم الشعبية، (٢)

لم تكن تجربة الفيطاني تقليدية إذن و لكنها تحررت من قيد هذه التقليدية، و سعت من أجل التأصيل لشكل الرواية العربية

الجديد، وقد وفق الفيطانى فى هذا الباب بسبب فرط معاناته فى التعامل مع التراث فى الوقت الذى كان يخجل الكثير من الأدباء والمفكرين من الرجوع إلى هذا التراث، و بسبب فهمه العميق للتراث العربنى و ما يشتمل عليه من عناصر جمالية لم تنكشف بعد بجلاء. و استطاع الفيطانى أن يثبت أن التراث العربى فى حاجة إلى تعامل خاص لاستكشاف خفاياه و كنوزه و قد «وفق فى تحويل التاريخ المملوكى والكتب الصفراء و كتب الخطط للمقريزى و على مبارك، و مخطوطات التصوف فى استيلاد شكل خاص فى البناء الجمالى و لغة السرد وتكوين المعمار الروائى و لكنه يقصد هموم الواقع المعاصرة»(٢)

و لا غرو أن حقق الفيطانى هذه المكانة فى هذا الاتجاه، فقد أخذ عن عميد الرواية العربية نجيب محفوظ الكثير، مع استقلاليته وتميزه، كما عكف على التراث قارئاً، و حافظاً فى بعض الأحيان لنصوص هذا التراث، إضافة إلى قراءاته المتنوعة فى الأدب العالمي، و من ثم فقد «عرف كيف يربط بين الماضى و الحاضر» (3) و استطاع أن يكتب «بأسلوب متمين يذكرنا بأسلوب نجيب محفوظ فى بداياته الأولى، و إن كان من الواضح أنه يستلهم قاهرة المصاليك و الأتراك، و يعيش فى بطون كتب ذلك الزمان، ليستخرج منها مواقف و أحداثاً، تفيده فى التعبير عن موقفه من القضايا الاجتماعية و الوطنية

المعاميرة»(٥)٠

إن تجربة الغيطاني تلك تفاعلت مع التراث بشكل ملحوظ، حيث ظهرت اللغة التراثية بوضوح في كتاباته، إضافة إلى اللغة المعاصرة، و ذلك في امتزاج عجيب، بحيث لا يظهر التفاوت بشكل ملحوظ بين الأسلوب التراثي و الأسلوبي الحديث، إلا فيما ندر. و قد أشار الأستاذ محمد بدوي إلى «أن العلاقات اللغوية – في بعض روايات الفيطاني – تفقد مذاقها الكلاسي حين يمزج الكاتب بن لفة ابن إياس و علاقات لفوية طابعها حداثي في التشبيه و الاستعارة، وفي مستوى السرد و الوصف مثل قول الفيطاني «أول النهار و فيه تفرق البيوت في نعاس طرى» و «يطلق صبيحة في وجه اللانهائي المحدد» و «الشتاء ساهي الوجه بارد النظرات»(أ).

وهذه الأساليب الحديثة حقاً لا تنسجم مع أسلوب السرد السائد في رواياته التي تقوم على استلهام التراث، و لكنها كما أشرت قليلة بالقياس إلى ما حققه الفيطاني في هذا المجال، و إن كان من الأفضل أن يجهد الروائي نفسه و يعمق من تجربته، حتى بتحقق هذا الانسجام اللغوي كما أشرت.

و إذا كان الفيطاني – كما سبقت الإشارة – يسعى إلى خلق نرع جديد من الكتابة السردية، تقوم أساساً على محاكاة اللغة التراثية، فإنه لم يقف عند هذا الشكل الذي ظهر في «الزيني بركات» و«الزويل» و «التجليات»، و لكنه دائم البحث - حتى الآن و حتى ظهور أخر رواياته «متون الأهرام» - عن أشكال أخرى للكتابة الروائية «فهو ينوع دائماً الشكل التوليفي الأسلوبي لواياته، منتقياً «نموذجاً» له، فمرة ينتقي الأخبار التاريخية، و أخرى الرسالة الصوفيية أو الرسالة الإخوانية، (رسالة في المسبابة و الوجد) - ووصف الأرض الجفرافي (خطط المعطاني)، و يتقن جمال الفيطاني - وهو صاحب الأسلوب المحنك - التوصل إلى جعل رواياته تخلق انطباعاً بأنها تجمع في الوقت نفسه ما بين التقليدية و العصرية الحادة» (()).

وهو بذلك يسعى إلى خلق نوع جديد من الكتابة السردية مختلفة في شكلها و مضمونها عن الرواية الواقعية و العاطفية، ففي «الزينى بركات» كانت اللغة التاريخية هي أساس تجربة الغيطاني الروائية، بينما كانت اللغة الصوفية بشفافيتها ورموزها هي أساس تجربته في «التجليات» بأجزائها الثلاثة، وفي «رسالة في الصبابة والوجد»، وفي روايته «متون الأهرام» يميط الغموض الكثيف بالرواية بنفس القدر من الغموض و الإيهام داخل الهرم نفسه.

و بذلك يمكن ملاحظة الاغتلاف و التعدد في الأشكال الكتابية التي يمارسها الغيطاني، و لذلك فإنه يمكن القول «إن الغيطاني يسعى إلى تحقيق شكل فني تجريبي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدى فى الكتابة الروائية، وجعلها قابلة لعدة تحولات وتحويلات تباشر الانزياح و الخروج عن المواصفات الخطية المتعارف عليها فى هذه الكتابة، و من ثم تعدد نية تحقيق بنية جديدة، و تحطيم بنية سابقة نزعة غالته(^).

خصائص هذا الشكل الجديد

يكتسب العمل الأدبى ذيوعه و انتشاره إذا ما توفرت له الأسباب التى تتبح له هذا الذيوع، و تكفل له البقاء و الخلود، ومن هذه الأسباب أن يكون هذا العمل الأدبى صادقاً فى تجسيد الواقع، ويتحقق هذا الصدق عبر معاناة الأديب فى تجريته الأدبية، ومحاولته الجادة و المستمرة فى صقل موهبته الأدبية، و من المعروف أن الإنسان «يعيش واقع الصياة من خلال نفسه لا من خلال غيره، ولذلك، فإنه يريد أن يحس حقيقة القص من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاص الفردية»(أ)

فالإنسان لا يريد أن يرى واقعه من خلال رؤية الأديب التى تحكمها توجهاته و انتماءاته، و إنما يريد أن يرى واقعة من خلال إحساسه هو، و من خلال ملاحظاته و انتقاداته لهذا الواقع، والأديب القادر على ذلك هو من يعايش تجاربه بوعى و معاناة. إن التراث - كما سبق – يشكل وجدان الأمة، حيث يمثل بالنسبة لأفراد هذه الأمة حقيقة تواجدها عبر التاريخ، و من ثم

فإن استلهام هذا التراث يمثل جزءاً هاماً في جذب القراء و إثارة ذكرياتهم من خلال عمل قصصيي يطل على التراث. و يعد استلهام التراث – بهذا المفهوم في نظر بعض الدراسين – محاولة لترويجه و تقريبه من القارئ، أي أن إضفاء البنية القصصية على أحداث الواقع يلعب دوراً مهماً في تصوير هذا الواقع و تقبله (١٠).

و لعل أولى خصائص هذا الشكل القصيصي القائم على استلهام التراث، بعد هذه التقدمة، هي استقلاليته عن الطرق التقليدية المعروفة في القص و المستعارة من الأداب الغربية، على مستوى الشكل و المضمون. فعلى مستوى الشكل يلجأ الروائي إلى خلق لغة جديدة مستمدة من كتب الحوليات و التقارير و الوثائق الرسمية، وذلك من أجل تحطيم بنية الشكل السائد، و قد سبقت الإشارة إلى ذلك، و يمكن التمثيل اذلك بكتاب التجليات لجمال الغيطاني حيث يختلف على مستوى الشكل عن الأشكال السائدة، إنه «أشبه ما يكون بالمربيج الضخم الشتى أشكال السرد القصيصي من الأنواع الأدبية المختلفة – ملاحظات السيرة الذاتية والذكريات والتأملات والرؤى و المحادثات مع الشخوص التي تنتمي إلى عهود تاريخية شتى – الموحدة بشكل توليفي من قبل شخصية المؤلف الراوي»(۱۱)

وعلى مستوى المضمون، فإنه يطمح إلى ربط الم بالماضى، من خلال إسقاط الماضى على الحاضر، والاستغاده بالتجرية التراثية لا من خلال «المادة التراثية» و الأحداث التاريخية، و لكن من خلال إعادة إنتاج الماضى، و يظهر ذلك جلياً في رواية «الزيني بركات». «و تنهض أسس تجرية الفيطاني في اتجاه تأصيل الوراية العربية على توظيف أسلوب لبن إياس و عصره في كتابة التقارير والمراسيم و النداءات و النطب و الرسائل، و استخدامها في بناء روايته «الزيني بركات» ورسم شخصياتها، و تطوير أحداثها وتجسيد عصرها و التركيز على أزمة الحرية و قهر الإنسان (٢٠) ومع ذلك فقد استطاع أن يربط بين هذه التجرية التي دارت أحداثها في أواخر عصر المماليك في مصر وأوائل عصر العثمانيين، و بين الأحداث التي وقعت في مصر و العالم العربي في الستينيات.

على أنه ينبغى أن يلاحظ أنه ليس بوسم كل الروائيين الذين يستلهمون التراث أن يحققوا هذا الانسجام على مستوى الشكل والمضمون، بين أعمالهم الروائية المستمدة من التراث و بين هذا التراث، و لكن هذا الانسجام و هذا الربط بين الماضى و الحاضر يتحقق للكاتب المتمرس في هذا المجال و الذي لديه قدر من الضبرة و طول الأناة في التعامل مع هذا التراث، و

الفيطاني واحد من هؤلاء حيث استطاع أن «يحقق درجة من السيطرة على أسلوبه هذا، الذي استخلصه لنفسه من كتابات مؤرخي مصر المملوكية، (وابن إياس على نحو خاص) – كان يسيطر على هذا الأسلوب، لكنه لم يكن واقعاً في أسره، كان يستمد منه عناصر لتحقيق رؤيته و لم يكن يبتغيه لذاته أو طرافته (۱۲).

كما أن هذا الشكل يربطنا ريطاً وثيقاً بالتراث العربي، بشكل إيجابى و فعال، فبدلاً من التغنى بالتراث و ما حققه الأجداد، يتغاعل الاديب مع ما أنتجه هؤلاء الأجداد، بإحيائه و محاكاته و إعادة إنتاجه و صياغته من جديد، و بذلك يحدث التواضل عبر الأجيال وتتحقق الصلة، فالتراث «يحضر بأشكال متعددة في ذهنيتنا ومخيلتنا و ذاكرتنا، و يتجلى بصورة مختلفة في تصرفاتنا و تعبيرنا وطرائق تفكيرنا، و مهما حاولنا القطيعة معه أو إعلان موته نظرياً أو شعورياً، تظل خطاطاته و أنساقه و أنماطه العليا مترسخة في الوجدان و متركزة في المخيلة»(١٤).

و بذلك يكون للعمل الروائى الذى يقوم على استلهام التراث أهمية قصوى في إعادة اكتشاف الماضي في صورة مختلفة عن المسورة التقليدية التي يقدم بها هذا التراث، تقوم هذه المسورة على وعى بحقيقة هذا التراث، و تقديمه بشكل فني جذاب.

محاولات التا'صيل للشكل الروائى الجديد

لاشك أن محاولات التأصيل لشكل روائى يقوم على استلهام التراث، إضافة إلى الاشكال الروائية الأخرى، هى محاولات قامت بها أجيال متلاحقة، وأسهم فيها أدباء متعددون، و لكن جيل الستينيات كان أبرز هذه الأجيال جميعاً فى هذه المحاولات التي كانت – فى الأساس – رفضاً للواقع و ثورة على المجتمع. و لاشك ايضاً أن نجاح تجربة ما يتوقف على إخلاص أصحاب هذه التجربة و تفانيهم من أجل بقائها وازدهارها.

وعندما أشير إلى أن الغيطانى كان من أبرز من سعوا إلى تحطيم هذه البنية التقليدية و حاول إرساء طريقة جديدة فى الكتابة الروائية تقوم على تكسير السرد بالتقارير و النداءات و تضمين الحكم و الأمثال، فليس معن هذا أننى أغض من شأن سائر الأدباء الذين أسهموا بنصيب وافر في هذا المجال، بل إنه من باب الاعتراف بأفضالهم جميعاً أقول إن محاولات الفيطانى في هذا المجال ما كان لها أن تؤتى ثمارها، و تصبح طريقة مألوفة و معروفة و مقررة في الكتابة الروائية، أو لم تسبق هذه المحاولات أخرى جادة كانت بمثابة النجوم الساطعة التي اهتدى بها الفيطانى في تجربته.

إن كل التجارب الأدبية التي استلهمت التراث، حتى تلك التي كانت تستنسخه استنساخاً، أفادت الجيل المتأخر الذي يتنمي

إليه الفيطاني كثيراً، حيث فتحت أمامه الآفاق للتعرف على هذا التراث، من خلال تصويرهم و إبداعهم لهذا التراث، إلا أن هذا الجيل خطا خطوات هائلة في هذا المجال، وكانت له بصمته المعيزة التي سبقت الإشارة إليها.

وجمال الفيطاني في محاولاته تلك، لا شك أنه مر بمنعطفات كثيرة و بصعوبات بالغة حتى استقامت لفته على هذا النحو، «فوعى الفيطاني بأهمية البحث عن وسائل جمالية جديدة وعى قديم تجلى في أول مجموعاته القصصية «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» على أن هذا الوعى كان أنذاك جنيناً مشوياً بغضاضة الأموات و عدم استواء اللغة، و لم يكن في إمكانه الاستفادة الكاملة من أقصىي إمكانيات اكتشافه، أي القص/ التاريخ، نتيجة لطبيعة القصة القصيرة من جهة، و الظروف المحيطة به من جهة أخرى، حيث لم يكن في استطاعته أن يقف موقفاً من جهة أمام ما حدث في عام ١٩٦٧، ليتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة كما ينبغي لروائي ومهما يكن من اختلاف في عريضة من الموقف «أوراق شاب» و موقف «الزيني بركات» فإن الجذر الذي يقف وراء محاولات الفيطاني في الموقفين واحد لم يتغير» (٩٠).

وهذه الجذور هي السعي الدائم و الدوب من أجل التأميل لشكل روائي جديد، شكل له رؤية وأضحة و موقف محدد مما يجرى على أرض الوطن أو في أي مكان من الأرض، شكل له طموح واضع و أكيد في إيجاد صيغة أفضل للكتابة الأدبية.

لم تقف تجربة الغيطانى عند حدود استلهام تاريخ مصر المملوكية، و محاكاة كتابات أشهر مؤرخى ذلك العصر و ما كان يميزها من خصائص مثل «الصياغة الدينية، ذكر الله وآيات من القرآن الكريم و الأحاديث الشريفة و تغلغل روح الدين و غلبة أسلوب الوعظ و الحكم في كتابات ذلك العصر، و استخدام الطباق و المقابلة و الاقتباس و التضمين و الجناس و السجع و الجمل القصيرة» (١٦)، كما لم تقف عند حدود استلهام التجربة الجمل القصيرة» و ما امتازت به من معجم خاص و دلالات ورموز تختلف عن اللغة العادية، حيث يصبح للفة في المعجم الصوفي تختلف عن مجالات جديد للتعبير اللغوى، وعن طريقة أخرى في الكتابة الروائية، و في كل محاولة كانت التجربة تتنوع و الرؤية تختلف.

ومن الإنصاف أن أذكر أن هذه المحاولات جديرة بالمؤازرة، وحقيقة بالدراسة و العناية على مستوى النقاد و الأكاديميين، حيث تنهض هذه المحاولات على أساس من الوعى بالتراث العربي والحضارة العربية، في مواجهة الأشكال الدخيلة و الطرق المستعارة من الآداب الأجنبية كما تحاول هذه التجارب أن تبرهن على أن التراث العربى مازال لديه الكثير الذى لم يقدمه بعد، و أننا يمكننا الاستغناء عن الكثير من المناهج والمذاهب الوافدة لو أحسنا التعامل مع هذا التراث، أو على الأقل يمكن أن نحدد ما يجب أن نستقبله من تلك المناهج أو نرفضه على أساس علمي صحيح.

على أنه ينبغى أن نراعى أن الدعوة لتأصيل هذا الشكل الروائي الجديد، و تلك المحاولات التي تبذل في هذا المجال، لا تعنى بحال من الأحوال الانقطاع عن العالم الخارجي، و العزلة في حيز ضيق ينأى بنا عن الاستفادة بالإنجازات العصرية الحديثة، و لكن يجب «أن نتم المزاوجة بين هذه الأصول التراثية العربية و بين فنون الرواية الحديثة» .(۱۷).

إذن فلقد شغل موضوع الأصالة ذهن الغيطاني، وكان دافعه الرئيس في اتجاهه نحو استلهام التراث العربي، محاولة إيجاد بديل للقصة التقليدية، و لذلك فقد كان في أدبه يعبر عن قضايا قومية من قبيل «فقدان الأصالة» و «فقدان الثقة» و «فقدان الهوية» و «متجيد الماضى» و «وإنجازاته» (١٨) ومع ذلك فقد كانت تجاربه الإبداعية متعددة و متنوعة مما تدل على مقدرته الفائقة على كتابة كافة أنواع الرواية.

خصائص أسلوبه الغيطانى

لقد تميز أسلوبه الفيطانى بسمات عديدة، جعلت له تفرده وخصوبت بين أدباء العربية، و لعل أهم مالامح أسلوبه، تلك الشاعرية المتدفقة حيث تبدو اللغة عنده أقرب الشعر في كثير من الأحيان، وخاصة تلك التي يكون الوصف فيها سائداً، و لا غرو في ذلك فالفيطاني قبل شروعه في كتابة رواية ما يعكف على دواوين الشعر العربي قارئاً متذوقاً وحافظاً مردداً. فهل يتعمد أن ينطبع أسلوبه الروائي بهذا الطابع؟ ربما و لكن الشيء المؤكد هو أن اللغة التي كتب بها الغيطاني قد لفتت العديد من الإنظار إليها ـ كما سبقت الإشارة – (و قد ألف أحد الدارسين كتاباً بعنوان «شعرية النص الروائي - قراءة تناصية في كتاب التجليات» (١٩) و قد تعرض هذا الكتاب لهذا المعنى.)

يقول الغيطاني في مطلع كتاب التجليات: «لما اكتمل إيابي، قرغت إلى نفسى أستعيد و أسترجع، بينما زمن المحن يلوح و يبدو، صدرت في بوار، لا تطمئن بي دار، و لا يستقر اقرارى قرار، صدرت متحركا و ساكناً، بعد أن كنت أشبه بطير، أطير من غصن إلى غصن و الفصن الذي انطقت منه هو الذي يطير عنى، عدت محدوداً بعد أن كنت طليقاً، و كل محدود محصور، و كل محصدور عاجز، رجعت بعد أن كنت الطالب و المطلوب، و العشوق ظم يكن رحيلي إلا بحثاً عنى و لم تكن

هجرتى إلا منى و فى و إلى، كذت أصل إلى أصلى، كدت أنفذ إلى أسرار النار و النور و الليل والنهار والشمس والقمر والبرق و نسيم الصبا و خلق الندى و الرجع والصدى و الغايات و سلمى و ليلى و اختفاء الشفق وتعاقب الفصول»(٢٠).

إن المتأمل في نص الفيطاني السابق يلاحظ ما أثبته أنفأ حول شعرية لفته، فهو يختار الألفاظ بعناية شديدة، و تكثر عنده المرادفات اللغوية – يلوح – يبدو، الرحيل – الهجرة الوصول، كما تظهر بوضوح المحسنات البديعية كالجناس «أصل إلى أصلي» والاستعارة و التشبيه.. بل إن بعض الجمل يمكن أن تكون موزونة موسيقياً مثل: «لما اكتمل إيابي زمن المحن يلوح ويبدو» .. فعند تقطيع هذه الجمل عروضياً تكون: /٥/٥// ///٥/٥ مستفعلن متفاعلن مع بخول الزحاف على التفعيلة الأولى فتصير مستفعل وهي نفس تفعيلة بحرى الرجز و الكامل . كما تنسجم الجملة الأخرى مع موسيقي بحر المتدارك: زمن المحن يلوح و يبدو.. فعلن فعلن فعلن.. و غير ذلك كثير من الجمل الشعربة التي تبدو في لغة الفيطاني.

و الغيطاني إضافة إلى ذلك يوظف الشعر في أعماله الروائية توظيفاً ينسجم مع طبيعة الموضوع، دون أن يكون حشواً «بعد انصرافي إلى غرفتي، كيف ستبدو؟ كيف سأستعيدها؟ سأراها في اليوم التالي، غداً، قال قائل يوماً.. -لا مرحبا بغد و لا أهلاً به إن كان تفريق الأحبة في (٢١)

بل إن كتابه الضخم التجليات قد ضم العديد من الأشعار في ثناياه، مما يدل دلالة واضحة على أن الغيطاني مولع بالشغر، و قد أثر فيه هذا الحب الشديد للشعر بشكل واضح في معظم أعماله الروائية، فأنت تراه يستشهد كثيراً بالشعر، كما أن لغته ذاتها تشف كثيراً لكي تصبح لغة شعرية عذبة.

فئ المتن التاسع من رواية «متون الأهرام» تحت عنوان
«رقصة» يقول الفيطانى فى لغة شعرية عنبة «نقطة ما.. ما بين
المشرق والمغرب. تبدو لمن صبر و حاول و جاهد و آفنى
فتمكن، لا يحنيد موغذها، يكون ظهورها مع اندلاع تلك
الموسيقى القادمة من اللامنبع، من حيث لا يمكن التعيين أو
التحديد. لا يراها إلا من أوتى القدرة على احتمال الحنين و
الشجن و كتم الزفرة، و على قدر المجاهدة يكون وضوح الرؤية،
حتى ليمكن لنوى التمكن الإحاطة بملامحها الملكية، و النفاذ
عبر انفراجه شفتيها و الإيواء إلى ركنى عينيها الشاخصتين
أبداً إلى موضع مغيب الشمس.

أنفام نابعة منها، محيطة بها، يصعب تشخيصها، لا هي وترية، ولا هوائية و لا نحاسية، مم اكتمال إيقاعاتها تتمايل الجهات الأربع، تتقارب حواف الكون، ينتظم دوران الأفلاك الطلي»(٢٢).

و إذا أعيد كتابة هذه الفقرة بنفس الطريقة التي يكتب بها شعر التفعيلة – مع بعض التعديلات الطفيفة - لصارت أشبه ما يكون بقصيدة التفعيلة، أو ما يسمى «بالشعر الحر».

إن الغيطاني يحتفي كثيراً باللغة والأسلوب ولذلك فإن أعماله الروائية تمتلئ بالشاعرية، سواء في الموسيقي أو في دلالة الألفاظ الباطنية، فالغيطاني «في تركبية اللغة في العمل الفني قد استغرق ينتقي أجمل ما في التراث العربي من تراكيب لغوية يعزجها أحياناً باللغة المعاصرة، و هذه ضرورة في التركيب الحداثي للغة (٢٣).

و إذا كانت هذه المزية – اللغة الشعرية – من أهم خصائص لغة الغيطانى فإن هناك مزية أخرى لا تقل أهمية عن تلك، و هى ما يمكن أن أسميه باللغة العتيقة، التي تجعلك تعيش فى محراب التراث العربى بمجرد استدعائها، فالغيطانى حينما استلهم التراث لم يقتصر على استلهام الأحداث و إعادة إنتاجها و إسقاطها على الواقع المعاصر، و لكنه استلهم اللغة التراثية نفسها، و ذلك حتى يحدث انسجام تام بين الشكل و المضمون فمن اللغة التراثية كما في

الرسائل كقوله «اعلم يا أخى، جنبك الله المحن، و أقصى عنك الشدائد و خفف هجيرك، أن ماء فيضى كان قد بدأ غيضه منذ زمن»(۱۲) و كاستخدامه الندامات و تضمينه الحكم و الأمثال والتقارير في رواياته، كقوله «ما يبدو واضحاً في حين، يغمض في حين آخر، و ما يكون غامضاً في وقت ينجلي في وقت»(۲۵) وكقوله «يا أهالي القاهرة – أمر مولانا السلطان – بتسليم المجرم ابن المجرم – على بن أبي الجود – إلى ناظر الحسبة الشريفة – الزيني بركات بن موسى – ليتولى أمره»(۲۱).

كما يلجأ الفيطاني إلى محاكاة المؤرخين في تدوين التاريخ بهدوء و بساطة شديدتين، و قد سبقت الإشارة إلى أن الفيطاني الفتتن بأسلوب بن إياس الهادئ الرزين في تدوين جليل الأمور و عظيمها . يقول الفيطاني «الحصن قديم يرجع إلى ما قبل التاريخ المدون للمدينة أو الجامعة ربما إلى المرحلة التالية لاستمرار ذرية الفلاسفة الأربعين، من هنا يقول الجامعيون إن أسلافهم لعبوا دوراً في تصميم تلك المتاهة الفربية. على أساس أنهم يتحدون من صلب الفلاسفة (٢٠٠). و هو أسلوب سردى خال من الانفها المؤخفان من صلب الفلاسفة (٢٠٠).

إن تمثل الفيطاني للغة التراثية أمر لافت للنظر حقاً، بحيث يمكن اعتبار اللغة بطلاً للعديد من أعماله. يقول الغيطاني «إن عشقى للغتنا العربية يتجاوز الإحساس باللفظ و المفردات، إلى تنوقها بالحواس الخمس مجتمعة، لفتنا غنية جداً، و ثرية إلى حد لا يصدق، و يبلغ التنوع داخلها حدا مدهشاً، إلى درجة أن الأساليب تتميز إلى درجة أن كلاً منها يكاد يكون لفة بذاته، و قد شعرت منذ البداية أن الأساليب السردية السائدة في الأدب العربي الحديث تهمل جوانب هامة في التراث العربي، و كان دافعي إلى ذلك إدراكي أن اللفة جزء هام من بنية العمل الادبي (٨١).

على أن حرص الغيطانى الشديد على محاكاة اللغة التراثية لم يمنعه من الحداثة و الجمع بين اللغة التراثية و اللغة المعاصرة في أن واحد و بدرجة لا تشعر معها بالتفاوت الكبير بين اللغتين، إذ يرجع ذلك إلى إتقان الغيطانى لهذا النوع من الكتابة و تمرسه عليه، فأنت ترى اللغة التراثية جنباً إلى جنب مع اللغة المعاصرة في أرقى نماذجها في التعبير. و هذه القدرة على الجمع بين اللغتين التراثية والمعاصرة لا تجئ في صفحات منفصلة أو في فقرات متباعدة ولكنها تأتى في نفس المشهد تقريباً و من ذلك قوله مثلاً «مع اكتمال المغيب، أذاب الغسق رمادية الشتاء و الرياح الباردة حدود المطر المادية، فبدأ متحملا بالغيب، بالمجهول، و في الأعالى تتغير السماء السعرقندية بسرعة في مواجهة الليل المقبل، اعلم يا أخى أنني

عندما أفارق أرضاً رأيتها أول مرة أتساءل: هل سأراها مرة أضرى؟ تذكر يا أخى رحيلنا عن ناس، عندما ضمتنا صحبة معا، أتذكر كيف كنت أفارق الطرقات، و الزنقات و الساحات الصغيرة و قنوات المياه الجارية، (٢٩).

فهو في الجزء الأول يستعمل الوصف و الصور الحديثة في ذلك، ثم يعود ليكتب باللغة القديمة، و بذلك فإننا «نتعامل مع الغيطاني في مستويين لغويين، أحدهما معاصر و الآخر مغرق في القدم، و هذان المستويان يمثلان حالتين من حالاته الوحدانية و الفكرية، (۳۰).

ومما يميز أسلوب الغيطاني أيضاً «التضمين» أو «التناص» و قد أؤضحت أسباب تضمينه لنصوص ابن إياس التاريخية في روايته «الزيني بركات» و ذلك في الفصل الأول.

إن الذى يطالع تجربة الغيطانى فى استلهام التراث الصوفى في رواية «كتاب التجليات» و فى رواية «رسالة فى الصبابة و الوجد»، يقف على تلك الظاهرة بوضوح، حيث يقتبس الغيطانى كثيراً من أساليب المتصوفة و تعبيراتهم و خاصة ابن عربى و النفرى والسهروردى، وتأتى هذه الاقتباسات على ألسنة أبطال و واياته أو على لسان السارد أو الراوى الذى هو نفسه المؤلف، و تذوب هذه الاقتباسات و تختلط مع لغة المؤلف نفسه، بحيث يصعب فصلهما أو تعييزهما، بل تكاد تصل اللغة بمستوييها إلى

درجة عجيبة من التوحد و الاندماج.

و لعل هذا الابدماج يضاعف من صعوبة التمييز الدقيق «بين ما يرتد إلى ما تشربه الفيطانى ووسعته ذاكرته من مطالعاته فى كتب التصوف، و ما أقدم على أخذه بنصه الحرفى عن هذه الكتب، «فالفيطانى يعمد إلى اقتباس نصوص من كتب التصوف و يسوقها فى ثنايا الرواية دون أدنى إشارة تشعر بهذا التضمين، فما من علامة تنصيص مثلاً و ما من رد للنص إلى قائله و ما من إشارة ألبتة»(٢٠) هذا إضافة إلى تضمينه للمعانى الصوفية و الألفاظ المفردة فى رواياته أنفة الذكر.

و الواقع أن هذه الاقتباسات تضعنا إزاء مسألة في منتهى التعقيد، وقد سبقت الإشارة إليها، وهي مشتروعية هذه الاقتباسات بالنسبة للأديب، وما هو الحجم المناسب للتضمين في العمل الروائي؟ وهل يعد هذا الاقتباس غير المشار إليه نوعاً من السرقة الأدبية؟

إن الغيطانى قد نفى عن نفسه هذه الشبهة من قبل حينما أجاب بأن السر في هذا التناص يرجع بالدرجة الأولى إلى تشربه للغة التراثية. وقد اقتضت تجربته فى استلهام التراث نوعاً مناسباً وملائماً من التعبير و اختياراً دقيقاً من الألفاظ و الصور يعبر عن روح العصر الذي يكتب عنه.

و قد نجع الغيطاني في ذلك بشكل مذهل، فاللغة التي كتب بها «الزيني بركات» هي لغة المصدر المملوكي، و قد أدت هذه اللغة دور الصدورة، بينما اللغة في «التجليات» و «رسالة في الصبابة و الوجد» لغة صوفية تلائم طبيعة الرواية، فهي لغة تشف أحياناً و تصير شعراً وتتحول إلى رموز و تشير و توجي دون أن تقرر أحياناً أخرى، وهكذا فقد استطاع الفيطاني أن يشكل اللغة تبعاً لنوع التجربة، وأصبحت اللغة – كما سبق – طلاً من أطال رواياته، شائها شأن سائر الأطال.

و قد وظف الغيطانى تلك الاقتباسات توظيفاً فنياً بحيث أشعرنا بأننا نعيش المصر الذي يكتب عنه، و إضافة إلى ذلك فإن الغيطائي لم يكن يكتب تاريخاً و لا كتاباً في التصوف و لا لهن الغيطائي لم يكن يكتب تاريخاً و لا كتاباً في التصوف و الا رسالة علمية يجب أن تخضع لتلك المقاييس الصارمة كالأمانة و الموضوعية و الإشارة إلى المرجع، و لكنه كان يبدع عالماً روائياً يستخدم فيه كافة الأدوات الفنية و يوظف فيه ثقافاته و معارفه في شكل قصصى، و هذه التوليفة الكبري هي التي صنع منها الفيطاني عالمه الروائي الذي استلهم فيه التراث دو لكتك لم تدر و أنت تبثني همك أنني مفترب مثلك، و أوعر النفي ما كان في محل الإقامة، و أوحش الوحدة ما كانت في الجمع» (٢٧)،

فإن الذي يدقق في هذه الجملة يعرف أنها مقتبسة من جملة للشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي، و هي عبارة عن حكمة صاغها ابن عربى ليعبر عن الوحدة النفسية التى يشعر بها المرء لا بسبب بعده و عزلته عن الناس، و لكن بسبب عدم الانسجام معهم أو ما يسمى العزلة الشعورية، و قد وظف الغيطاني مقولة ابن عربى «وأوعر» النفي ما كان في محل الإقامة، وأوحش الوحدة ما كانت في الجمع «توظيفاً فنياً، في سياق حديثه مع صديقه، حيث يعاني من عزلة ووحدة كالتي تكلم عنها ابن عربي.

و تذخر أعمال الغيطانى الروائية بجملة من الاقتباسات والتضمينات من القرآن الكريم و الحديث النبوى الشريف، و هذه الاقتباسات تفاوتت من حيث التوظيف و الاستخدام، فتارة يقتبس أيات بأكملها تعليقاً على أحداث معينة، و تارة أخرى يستخدم مفردات قرآنية و يوظفها توظيفاً جمالياً بحيث تكتسى عبارته بطابع جمالى و أسلوبه بيانى بديع.

قمن اقتباساته القرآنية التى وظفها توظيفاً جيداً استشهاده بقوله تعالى دو شروه بثمن بخس دراهم معدودة و كانوا فيه من الزاهدين» و قبوله تعالى دو الله غالب على أمره و لكن أكثر الناس لا يطمون». و وقد لام هذا الاستشهاد طبيعة الموقف القصيصي الذي يسوقه الغيطاني، حيث ذكر هذه الآيات عقب حديثه عن جمال عبد الناصر وما أصابه على يد الجنود، و هو يقصد تشويه صورته و إنجازاته على يد خليفته أنور السادات

«و فجأة خرج جند كثيق، أعمارهم تدور حول العشرين، يقودهم ضنابط يرتدى رداء أسعود غطيس، حلة غريبة، مليئة بالجيوب والطلقات، يمر بمرحلة الزهو بنجمتى الرتبة التالية للتخرج، والمخايلة بالزى الغريب المستحدث، أشهر خنجراً، دفع عبد الناصر في صدره و أوما، فتدافع الجند، اقتادوه فتفرق الخلق، نزل صعت بغيض، ثقيل، فأينعت الهموم و تدفقت مياه جديدة في أنهار البلوي»(٢٢). و من توظيفه لمفردات القرآن الكريم بعيداً عن سياقها قوله «أدركت المنازل كلها في جملتها و ليس فيما تحويه، ولم أتوقف، لم أسمع، غير أنني فرحت و استبشرت، و نوديت. ياجمال: قلت: نعم. قيل لي: هل أدركت؟ فقلت: يا وليتا على ما فرطث!»(٢٤)

و من تضعينه للأحاديث النبوية الشريفة - ذات المغزى و الدلالة - قوله «إن فاطمة الزهراء ولدته بعد حول من مولد أخيه الحسين، فجاحا النبى صلى الله عليه و سلم و قال: هاتى ابنى، فدفعته إليه وهو ملفوف بخرقة بيضاء، فاستبشر به و أذن في أذنه اليمنى و أقام في اليسرى، ثم وضعه في حجره و بكى، فقلت: فداك أبى و أمى يا رسول الله مم بكاؤك؟
قال: أبكى لما يصيبه بعدى» (٥٦)

و الاستشهادات القرآنية و النبوية في أعمال الفيطاني كثيرة إلى حد أنها تمثل ظاهرة من ظواهر أسلوبه، و'من الضروري أن تكون ثقافته التراثية من وراء ذلك. على أنه يجب ملاحظة أن توظيف الغيطاني للآيات القرانية و الأحاديث النبوية الشريفة، لم يكن توظيفاً سانجاً بسيطاً يهدف من ورائه إلى تزيين لغته و أسلوبه فحسب، إنما نجح الغيطاني في استخدام النص القرآني في تأكيد مضامينه الفكرية، وطبع أسلوبه بطابع بياني و بلاغي.

و على الرغم من حرص الغيطانى الشديد على توظيف النص القرآنى في سياق أعماله الروائية توظيفاً جيداً، بعيداً عن الحشو والترهل في بنية رواياته، إلا أنه لم يسلم من عدم توظيف النص القرآنى توظيفاً حسناً و مقبولاً في بعض الأحيان.

ففى مقدمة روايته «التجليات»، و بعد أن أرضع حقيقة تجربته، وأنها ربما استغلقت على فهم بعض القراء و النقاد، نجده يقول: «وهذا كتاب لا يفهمه إلا نوو الألباب، و أرباب المجاهدات، أما إذا أظهر البعض استغلاق الفهم أو الملامة فإنني أتلو: «قال فما خطبك يا سامرى، قال بصرت بما لم يبصروا» صدق الله العظيم»(٢٦)

ومن الواضع أن الغيطاني يجعل نفسه في مقام واحد مع السامري، من حيث غموض التجربة وبعدها عن الأفهام المحدودة والبسيطة، وقصة السامري معروفة حيث سول له عقله أن يصنع للناس إلها من الذهب على شكل عجل، وعندما عاتبه

موسى عليه السلام على هذا الجرم القبيح أجاب قائلاً: بصرت بما لم يبصروا، أى: «علمت مالم يعلموه فزينت له نفسى وألقى فيها أن آخذ قبضة من تراب ما ذكر وألقيها على مالا روح له يصير له روح، ورأيت قومك طلبوا منك أن تجعل لهم إلها فحدثتني نفسى أن دكون ذلك العجل الهم، (٣٧).

والظاهر أن السامرى اعتذر بهذا الكلام لموسى عليه السلام لكى يبعد عن نفسه التبعة والمسؤولية وينحن نميل إلى اعتبار هذا عذراً من السامرى من تبعة ما حدث. وأنه هو صنع العجل من الذهب الذى قذفه بنو إسرائيل من زينة المصريين التى أخنوها معهم، وأنه صنعه بطريقة تجعل الربح تصوت فى فراغه فتحدث صوتاً كالخوار. ثم قال حكاية أثر الرسول يبرد بها تموقه» (٣٨).

واذاك فإن توظيف الآية القرآنية السابقة بهذا المعنى من شأنه أن يفسد المعنى الذى أراده جمال الفيطانى تماما، لأن عناصر المشابهة بين تجريتى السامرى والفيطانى منتفية، ولا يوجود وجه شبه بينهما إلا فى الألفاظ والمسور، فالأول يقول هذا الكلام هروباً من تبعة عمله وجريمته وعتاب موسى عليه السلام، بينما الثانى يطلب من قارئه أن يكون لديه استعداد للقراءة، وأن يهيى، نفسه لهذه التجرية قبل أن يفوص فى أعماقها، وشتان بين المعنيين والمقصدين.

وأحياناً كان الغيطاني ينساق وراء المترادفات والاقتباسات القرآنية، دون حاجة إلى ذلك إلا التداعي الفج الذي كان يفرض نفسه على المؤلف «ينأى الصوت، تختفي أمي، أين أيام شملنا؟ يوم كنت أصغى إلى أبي يحدثنا عن يوم القيامة، يوم يفر المرء من أبيه وأمه وأخيه، يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت، وترى الناس سكاري وما هم سكاري» (۴۹).

فالغيطاني بمجرد استدعائه لأبيه وجلسته بين أبنائه، تداعت إلى نفسه حكاياته عن يوم القيامة بالتفصيل، وكانه يصور مشهداً ما ويلع على استيفاء أركانه وصورته.

والغيطانى مولع أيضاً بالزخرفة اللفظية كالسجع ، وأسلوبه يتميز بالسجع كما في مقامتات الحريرى والهمذانى والرسائل الإخوانية، ومن المعروف أن «السجع لا يحسن إلا إذا كان رصين التركيب، سليما من التكلف، خالياً من التكرار في غير فائدة» (٤٠) ويكون السجع معيباً إذا لم يراع شروطاً معينة وضعها أرباب البلاغة والبيان، وأهم هذه الشروط عدم التكلف «فالتسجيع وعدمه أسلوبان جرت عليهما ألسنة فصحاء العرب وخطبائهم يتون بذلك بغير تكلف ولا تعسف، وورد في القرآن العظيم آيات كثيرة خالية من السجع وآيات كثيرة مشحونة بالسجع» (٤١). والسجع عند الفيطاني مرة يكون سجعاً لا تكلف قيه، ومرة أخرى يكون متكلفاً فيه ولا ضرورة له إلا مجرد

الزخرفة اللفظية.

فمن السجع المتكلف فيه قول العيطاني: «كل شيء يدور، وتدور الآيام في الأسابيع، والأسابيع في الشهور، والشهور في السنين والسنين في الدهور، نهار يكر على ليل، وليل على نهار، فلك يدور، وخلق يدور، حروف تدور، ونعيم يدور، صيف يدور، وشتاء يدور، وخريف يدور، وربيع يدور» (٢٤) وربما أغرى هذا السجع الغيطاني فانقاد خلف موسيقاه في كثير من الأحيان، وذلك إمعاناً في محاكاة بعض الأساليب التراثية التي اندثرت، وحل محلها الأسلوب السردي الخالي من تلك الصنعة.

مآخذ على أسلوب الغيطاني:

تجدد الإشارة إلى أن كوكبة من أنباء الستينيات، وخاصة الروائيين، يقعون في أخطاء لغوية كثيرة، سواء في تركيب الجمل أم في القواعد النحوية، وقد لفتت نظرى هذه الظاهرة وأنا أقرآ لعبد الحكيم قاسم وإبراهيم أصلان ويوسف القعيد وجمال الغيطاني وغيرهم، واست أدرى هل ثقافة هذا الجيل من الأدباء كانت من وراء هذه الظاهرة، حيث إن معظمهم لم يتموا تعليمهم العالى، أو أن هذه ظاهرة عامة لدى هذا الجيل وغيره من الأدباء تحتاج إلى وقفة جادة ومتأنية من أجل تصحيح هذا الوضم؟!

وإذا كانت الدعوة اليوم إلى الاعتناء باللغة وبالأسلوب أمرأ

ملحاً، فإنها أكثر إلحاحاً بالنسبة الروائي، الذي لا يستخدم اللغة في مستواها العادي الصحيح فحسب، وإنما يطمح إلى التعبير الجمالي والأسلوب الجذاب الذي يثري اللغة ومفرداتها «فالقصة نوع أدبي بالدرجة الأولى، وينبغي ألا يخلو أسلوبها اللغوي من (ومضة بلاغية) في السرد والحوار. كما أن عدم امتلاك ناصية اللغة قد يوقع الروائي في خطر.. أو خطأ على الاقل إذا لم تستطع جمله أن تعبسر بدقة عن المدوقف المصور» (33).

وقد رأينا كيف أن الفيطاني قد وقع في خطأ كبير وهو يقتبس الآية القرآنية الكريمة، حيث وضع نفسه بالمقارنة مع السنامري لمجرد إعجابه بالحكمة أو بالرد الذي أنجاب به السامري على اتهام موسى عليه السلام، وفي ذات الوقت لم يكن قصد الفيطاني سوى تحفيز القراء والنقاد على ضرورة الاستعداد وبذل الجهد في قراءة هذه التجربة، حيث إنها على قدر كبير من العمق والمعاناة.

ومن جملة هذه الأخطاء استخدام كلمة «بعض» معرفة بالألف واللام «زعم البعض أنهم عرفوا مادار» (33) وكذلك «قال البعض إنما أراد الرئيس احتواء أمر لا مثيل له من » (63) «يواجه الزعفرانيون قوى غيبية يعيشون على أمل فك هذا الطلسم وانتهاء تلك الصدمة كما يسميها البعض» (63) «يؤكد البعض

أنهم خالطوا كل من له صلة بالأهرام» (٤٧).

وهكذا يبدو استخدام كلمة «بعض» معرفة بالألف واللام، ظاهرة وأضحة في كتابات الغيطاني، والأصح استخدامها مضافة تقول «بعض الشيء: طائفة منه، قلت أو كثرت » (٤٨).

والواقع أن هذه الظاهرة شديدة الوضوح في معظم الكتابات المعاصرة، ولا يخفى ما فيها من إضرار باللغة العربية الفصحى التى تتميز بدقة استعمالها للمفردات اللغوية والتراكيب، وإذا كان الأدب هو الاستعمال الأمثل للغة في أرقى مستوياتها، فإنه لمن الحقيق بالأديب أن يراعي هذه الدقية اللغوية والأناقة في التعبير، حيث إن الأدب يكفل الانتشار والذيوع لبعض المفردات في كثير من الأحيان.

وإذا كان الفيطانى يحرص فى أسلوبه على محاكاة اللغة التراثية، على اختلاف أشكالها ومستوياتها، لدرجة تشعرك بروح العصر، فإن تلك المحاكاة - على الرغم من كل إنجازاتها - قد أوقعت الفيطانى فى الاستطراد والحشو والتتبع التفصيلي للأحداث، واستطراد الفيطانى «فى هذه الحكايات الفرعية كثيراً ما يطول ليشكل حشوا زائداً يصيب البناء بالتهرم والترهل» (١٤) ويتمثل ذلك الحشو فى كثير من الحكايات الفرعية التى لا تفيد بناء الرواية، ولكن غناها بالحس التاريخي واللغة التاريخية هو الذي الخرى الكاتب بتبعها.

ومن هذا الحشو مثلاً كثرة التقارير والنداءات وإقحامها في مواقف قصصية لا تتناسب معها، خاصة في رواية الزيني بركات، وكذلك الولع بإقامة مزواجة بين الحاضر والماضي في التجليات، لدرجة تجعل القارئ يدرك بسبب تكرار هذا الإجراء ما سوف يتم في كل مشهد، فبمجرد استحضار صورة الحسين سيد الشهداء تتداعي صورة الزعيم جمال عبد الناصر وصورة الأب والد الراوي وبمجرد حضور صورة معاوية بن أبي سفيان أو يزيد تظهر صورة السادات ـ كمقابل موضوعي للظلم والفساد والعمالة في نظر الكاتب وهكذا، ولعل التكرار الكثير هو الذي يخلق هذا الإحساس، إذ لو اقتصر هذا التوظيف الفني على جملة من الأحداث والمواقف دون غيرها لكان أفضل.؟

وقد أطلق أحد النقاد على هذا الحشو والتكرار الموجود في بعض روايات الغيطانى اسم «الأجسام الصلبة»، إذ إن تجارب الفيطانى تميزت بالشاعرية والسيولة اللفظية ـ كما سبق ـ ولذلك فقد بدا هذا الحشو كما لو كان عائقاً لمجرى هذه السيولة «وليس بوسعنا ولا من أهدافنا أن نمضى في تنقية النص من هذه الأجسام الصلبة، لكن تكفى الإشارة إلى بعض الأحجار الكبيرة التي تكاد أن تعوق مجراه، وتسد امتداده» (٥٠).

وإذا كان الغيطاني قد جمع في كتاباته بين اللغة التراثية

واللغة المعاصرة في أن واحد، واستطاع أن ينفي شبهة التفاوت وعدم الامتزاج بين اللغتين، إلا أن ذلك لم يمنع أيضاً من وقوعه في بعض التناقض، فهو في تمثله للتجربة الصوفية، وما تمليه هذه التجربة من شفافية وروحانيات، يجنع إلى التصوير الذي يتنافى مع طبيعة التجربة الصوفية وتعبيراتها، ويتمثل هذا النتاقض في التنافر الواضح بين التجربة والتكنيك الذي اختاره المؤلف لأدائها، بين العالم المدلول عليه، واللغة الدالة » (١٥)، فهو يجمع بين الوصف الشعرى الملحق الذي يدل على حالة شعورية مفعمة بالعواطف والأحاسيس النبيلة، إلى جانب وصفه الصريح والمباشر لرغبات الجسد وحالات التهتك الجنسي بشكل مباشر وهنا يتجلى التنافر بين طبيعة تجربة عشق حسى شبق، ووله جنسي حاد، وبين هذا الإطار الصوفي الذي استقر شبق، ووله جنسي حاد، وبين هذا الإطار الصوفي الذي استقر في وجدان القراء طهره ونقاؤه وسموه وشفافيته» (٢٥).

ففى روايته التى تستلهم التجربة الصوفية «رسالة فى الصبابة والوجد» ، كانت تجربة جمال الفيطانى عميقة جداً ـ كما سبق الإشارة ـ وكانت مفعمة بالروح الصوفية التى ترمن وتشف وتوحى، يقول الفيطانى «مع مضى الليل كنت أتطلع إليها، مأخوذاً من كل وجود سواها، فلو تمثل العبد الذى أوتى من اللدن علماً، وقتل أحد الموجودين لسبب يعلمه هو لما استفسرت، لو هدم الجدار القائم لما سائته، لو أشعل النار فى

الأفق لما انتابني فضول، هي فقط في مواجهتي، أتلمس طرقاً إلى رائحتها ، أقلع منها إليها، فهل يدرك الكوكب انجذاب توابعه إلى فلكه، كنت أترقرق، وعناصر منى تتبدل إلى مالا أعهده، حتى إذا بلغت حداً من التوارى والانطواء داخلي، وأيقنت أنه لا عالم بعد اليوم، شبت طفرة من طفراتي، واندلعت إحدى ومضاتي، فارقت مقعدى فجأة» (٥٣).

فعلى الرغم من روحانية التجربة في تلك الفقرة وبعدها عن الوصف الحسى إلا أنه يعود بعد سطور قليلة ليستغرق في الوصف الحسى والجنسى بما لا يتناسب مع نقاء التجربة الصوفية وصفائها «أما حضورها الحسى فازداد توقداً، ومازاد الأمر صعوبة انحسان القميص إلى أعلى، وتراجع بتظلونها قلياً، مما كشف عن وادى ظهرها المؤدى إلى مفرق ردفيها (30).

على أنه ينبغى أن يلاحظ أن هذه المآخذ البسيطة على أسلوب جمال الفيطانى وطريقته فى القص والحكى لا تغض من قيمة كتاباته وأعماله، إذ تعد هذه المآخذ سمة عامة لكثير من الكتابات الأدبية.

وعلى أية حال فإن في لغة الغيطاني خصوصية وتفرداً، أتاحهما له طول عشرته لكتب التراث العربي وطول صحبته للروائي الكبير نجيب محفوظ ، حيث تأثر به كثيراً إلى درجة أن صار أقرب الأدباء شبهاً بنجيب محفوظ، من حيث الاقتدار على التعبير الجميل، والقدرة الفذة على رصد متغيرات الواقع في أسلوب أدبى، كذلك من حيث التنوع والشمول حيث عالجت رواياته موضوعات شتى، اجتماعية وسياسية وتاريخية ودينية.

الغيطاني ومواقفه الفكرية:

مهما قبل، من ضرورة تمتم الأديب بقدر كبير من الحرية، تتبح له الفرصة للتعبير عن ذاته، وأن الأديب تدفعه ذاتيته المحضنة لممارسة العملية الإنداعية، فإن هناك خلفيات أخرى تقف من وراء العملية الإيداعية، وتنعكس على الأديب بشكل أو بأخراء ومن هذه الخلفيات الرؤبة السيباسيية والفكرية للكاتب مثلاً، وانتماءاته الحزبية وإيمانه بمواقف معينة، إذ «إن الأغمال -الأدبية لسبت إلهاماً غامضاً، أن عمالاً قائلة لتفسير يسبط يعتمد على إذ «إن الأعمال الأدبية ليبيت الهاماً غامضاً، أو أعمالاً قابلة لتفسير يسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها، إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة في رؤية العالم. وما دامت كذلك فهي تنطوى على علاقة وثبقة بالطريقة السائدة في رؤية العالم، أي بالفقلية الاجتماعية، أن أبديولوجيا العصير، وهذه الأبديولوجيا .. بدورها - نتاج لعلاقات اجتماعية مملوسة، تقوم بين البشر في زمان ومكان محددين، إنها الطريقة التي يعيش بها البشر علاقاتهم الطبقية وبيررونها وبحافظون على بقائها» (٥٥).

وقد رأينا كيف كانت الرؤية السياسية هي إحدى الرؤى التي شكلت تجرية جمال الغيطاني في العديد من أعماله الروائية، وذلك في القصيل السابق، وفي هذا البحث نجاول التعرف على المواقف والانتماءات الفكرية التي أسهمت في إبداع العديد من روايات جمال الغيطاني، إذ يلاحظ الدراس أن تجربة الغبطاني الروائية تظميت ـ إلى حد كبير ـ من أسر الذاتية، وانطلقت معبرة عن هموم الواقع السياسي والاجتماعي والديني والقومي، ويعد موقف الغيطاني من «الاشتراكية» موقفاً مبدئياً بالدرجة الأولى، إذ يؤمن بها وبمبادئها ، تلك المبادى التي تنتصر للفقراء وتنصفهم، وهو واحد من هولاء الفقراء، وقد زج به إلى : السجن في الستينيات بسبب دعوته إلى العدالة الاجتماعية، التي لا تبيو بوضوح إلا في النظام الاشتراكي على ما يعتقد جمال الفيطاني لا على مايعتقد الباحث، على أنه ينبغي أن بالحظ أن النظام الاشتراكي نظام اقتصادي «والمعنى العملي الدقيق لكلمة الاشتراكية هي أنها النظام الذي يتمين بتملك الدولة (أي الملكية الجماعية) للأموال، وخاصة أموال الإنتاج كالأراضي والالآت والمصانع» (7°) .

ويبدو أن عدداً كبيراً من جيل الستينيات والأزجيال التى قبله، كانوا من المؤمنين بالاشتراكية كبديل للرأسمالية الفاحشة والإقطاع الطاغى تحت تأثير الدعاية لكبيرة، واهتمام الإعلام بذلك، خاصة إذا علمنا أن كثيراً من رؤساء الدول العربية آنذاك كانوا من المؤمنين بهذه النظرية والداعين إلى تطبيقها أو قل إلى فعرضها بالقوة، وقد أثبتت الأيام أن أحوال الفقراء لم تتحسن بتطبيق الاشتراكية بل ازدادت أحوالهم سوءاً إلى سوء، ولم تخل النظرية الأشتراكية ذات الاهتمام بالنواحى الاقتصادية من خلط بين الاقتصاد والسياسة وكذلك الدين.

فقد «وجه لينين نظر العصبة إلى ضرورة الاتصال بالعمال الممال عملياً، وإعطاء حركتهم نزعة سياسية، وعلمها كيف تغتنم الفرص لإلقاء ضرياتها، فكانت كلما قام إضراب في مصنع من المصانع، تبادر إلى إصدار النشرات الاشتراكية لاستفزاز العمال، وإيفار ضدورهم على أضحاب الأموال وعلى الحكومة» (٥٠٠) هذا إلى جانب أن الكثير من دعاة الاشتراكية والمتشدقين بمصالح الفقراء قد ثبت عدم نزاهتم واكتنازهم للأموال الطائلة، التي حرموها على الآخرين وصادورها لانفسهم.

وعلى أيه حال فإن البحث ليس من أهدافه تتبع ورصد الاشتراكية، ومدى نفعها أو فسادها، فإن لهذا البحث أربابه من أساتذة الاقتصاد والسياسة، ولكنه يبحث في أثر تلك الاشتراكية على كتابات جمال الفيطاني، فقد انعكس إيمان الفيطاى الشديد بالاشتراكية على معظم رواياته.

ففى رواية «كتاب التجليات» يتخذ الغيطانى موقفاً حاسماً من الانفتاح الاقتصادى، ويرفض بشدة نتائج هذا الانفتاح والتى أبرزت فئات من الشعب احتكرت الأموال، وسخرت كل فئات الشعب الأخرى لخدمتها والقيام على مصالحها، وبسبب هذا الانفتاح ازداد الناس فقراً إلى فقرهم، ومن ثم فالغيطانى يحمل السادات مسئولية هذا التخريب الاقتصادى، ولا يترددفى إطلاق لقب «الجلف القاسى» عليه بسبب تنكره لمبادىء الثورة والاشتراكية، وقد ألمحت إلى هذا الأمر في الفصل السابق.

وفى الوقت نفسه فإن إيمانه بالاشتراكية دفعه إلى تمجيد الزعيم الراحل جمال عب الناصر ووضعه فى مكانة المجاهدين الأبزار، فقد كان - في نظره - أبا للفقراء وحرباً على الأغنياء، وإذلك فقد رأينا الفيطاني يضع عبد الناصر فى مكانة سيد الشهداء الحسين بن على: «بدأ حصار عبدالناصر فى الفالوجة، وضيق العدو خناقه عليهم، ونزفت دماء فى مواقع أخرى، وفى كربلاء اشتد الرمى على مضارب الحسين» (٨٥).

بل إن المتتبع الواية الزينى بركات يلاحظ أن شخصية «الزينى بركات» وقد كتبت الرواية باسمه، شخصية غائبة وضائعة بين الأبطال الحقيقيين الذين هم شعب مصر، فالبطل الحقيقية عن الذين لم يسكتوا لحظة عن المطالبة بحقوقهم الطبيعية، فهل يمكن إعتبار ذلك رفضاً

للإقطاع والثراء الفاحش والظلم الذى تركز فى يد الزينى بركات وبطانته، وبعوة إلى العدالة الاجتماعية وإشراك الناس فى الواقم السياسى وعدم إهدار حقوقهم؟!

إن نزوع الغيطانى للإشتراكية كان بدافع التعاطف مع الفقراء ويبدو أن «الظروف الاقتصادية التي عاشها الغيطاني قد جعلته أكثر التصاقاً بواقع الحياة وأنماط التفكير في الأجواء الشعبة». (٩٠)

ويظهر إيمان الغيطانى الشديد أيضا بالقومية العربية وبضرورة وحدة الشعوب الإسلامية لكي تستطيع الوقوف أمام التحديات المختلفة.

وتعد رواية «رسالة في الصنبابة والوجد» إحدى الروايات التي تظهر فيها بوضوح الدعوة إلى التواصل الصضاري بين المسلمين، حيث تدور أحداث الرواية في دول شرق آسيا الإسلامية وهي دول ذات حضارة إسلامية أصيلة ، ومازالت آثار الماضي تثير عبق الذكرى عند كل من يزور هذه البلاد الإسلامية «ذلك الترقب الذي يلزمني عند جوازي عبر مداخل العمائر القديمة، والممرات المؤدية، حيث الصحن الفسيح بعد الممر المدهلز فكأنه الفرج بعد الضيق، أو اليسر بعد العسر، كنت أدع نفسي في مساجد بخاري لأرصد توالي المشاعر على ، خاصة عند دخولي، كنت أشرع حواسي لالتقاط روائح المكان،

فلكل معمار رائحته الملازمة، التي تمنحه خاصية» (٦٠).

وانطلاقاً من هذه الرؤية القومية والوطنية العميقة فإن الغيطاني يرفض كافة أشكال التطبيع مع العدو الإسرائيلي ويعتبر من يقوم بذلك خائناً للوطن والشعوب، وقد ظهر هذا بجلاء في حديثه عن أنور السادات في رواية التجليات وعن أسفه الشديد التطبيع مع إسرائيل، تلك الدولة التي اغتصبت الأرض العربية وأزهقت الأرواح والنفوس، وتعدى بطشها إلى نبح الأطفال وقتل الأبرياء،: «ينتفض الضابط، لا يخفى هياجه، يضالف الأصول التي تعلمها. لاترد إذن.. أنت تعرف ماذا ينتظرك؟ يقف الضابط فجأة، ينظر إلى مدخل زنزانة التحقيق، أرى وجوهاً مطلة، وجوهاً إشرائيلية، وأخرى أمريكية، ممثلينعن الموساد، والاستخبارات العسكرية، ومدير المخابرات المركزية. يختفى الضابط من مجال بصرى، تقمطى ظلال، وتتردد الأصوات متعاقبة.. أنت متهم بمعاداة أصحاب النهى والأمر في العالم» (۱۲).

ولعل إيمان الفيطاني المطلق بالحرية يشكل ملمحاً آخر من ملامح تجاربه الروائية، إذا تعد الحرية بالنسبة للأديب أمراً جوهرياً لا أمراً هامشياً، ولذلك فقد تحدث الغيطاني عن قضايا القهر والظلم، واستطاع أن يعطى صورة بارزة الوضوح لحقبة الستبنيات «خلال الستينيات، كان ثمة تطلع إلى المستقبل، وحركة بناء فى المجتمع، لكن كانت هناك مشكلة حرية سياسية وثقافية إن جاز التعبير. كانت الرقابة شديدة على الصحف والمطبوعات» (٦٢)

وكيانت هزيمية ١٩٦٧م أميام العندو الإسترائيلي من أهم المواقف التي أثرت في الروائيين العرب، فإذا كان الأبيب قبل هذه الهزيمة ببحث عن الحرية الشخصية، التي تتيح له الإيداع، فإن هذه الهزيمة قد جعلت الأدباء بيحثون عن حرية أكبر وأعمق، وإنها حرية الوطن والشعوب العربية، بعد أن سقطت في ند العدو الإسترائيلي «وقد راح الروائيون قبل هذ الهزيمة وبعدها يرصدون لتجذر الهزيمة في الوجدان العربي، فراحوا يفسرونها عاريعة عوامل فصلت على النحق التالي: سينادة عامل القهر وغياب المؤسسات اليبمقراطية اللازمة لنمق التجرية الوجيوية أولاً، ومعارضة التيارين الإسالامي والماركسي لها ثانياً، والسلبية التي اتسمت بها النظم القومية في تطوير البني والمؤسسات التي تصبح ضرورية لتوعية الجماهير العربية وتعيئتها ثالثاً، ثم استخدام قضية فلسطين بين الأقطار العربية في الصراع الدائر بينها، فأصبحت موضوعاً للتحرير ولبس (ذاتاً قادرة) رابعاً، وهو ما أفسح المجال لتمرد عديد من الروائيين، (۱۲).

والنموة ج الذي يعبر عن ذلك في أدب الغيطاني هو رواية

«الزينى بركات» ورواية «كتاب التجليات» بأجزائه الثلاثة، على أن معظم روايات الغيطانى الأضرى تكاد لا تخلو من إشارة إلى الحرية والقومية ورفض التطبيع مع إسرائيل والحديث عن وحدة الشعوب العربية والإسلامية من أجل التصدى للأعداء.

استلهام التراث بين الغيطانى ومحفوظ والكيلانى

تتميز تجربة الروائى الكبير نجيب محفوظ بالتنوع والثراء، إذ اهتمت رواياته ومجموعاته القصصية برصد الواقع المصرى بدقة من خلال أعماله الواقعية، وانجيب محفوظ تجربة خصبة وحيوية في استلهام التراث العربي والفرعوني قبل اتجاهه لكتابة الأعمال الواقعية، يحسن الوقوف عندها لنتأمل في فلسقته الخاصة في استلهام التراث في مراحله الأولى.

ويدفعنى لذلك أمران: الأول أن نجيب محفوظ علامة بارزة فى الرواية العربية ، له منهج خاص وأسلوب منفرد، وهو فى نظرى أعمق الأساليب التى عرفتها الرواية العربية وأفضلها. الثانى أن الغيطانى قد تأثر بتجربة نجيب محفوظ الإبداعية، وهو على المستوى الشخصى يعتبر نفسه أقرب الأدباء شبها بنجيب محفوظ معلى أعمال روائية عديدة تقوم على أساس استلهام التراث، ومن بين هذه الأعمال «ليالى لف ليلة» و«أولاد حارتنا»، إذ يحاكى فى الثانية

التراث الدينى كما جاء فى الكتب السماوية الثلاثة - التوراة والإنجيل والقرآن - وسوف نتوقف عند هاتين التجربتين لنرى : كيف تعامل محفوظ مع التراث؟

يبدأ محفوظ روايته «أولاد حارتنا» بقوله «هذه حكاية حارتنا» أو حكايات حارتنا وهو الأصدق. لم أشهد من واقعها إلا طوره الأخير الذي عاصرته، ولكني سجلتها جميعاً، كما يرويها الرواة، وما أكثرهم، جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات، يرويها كل كما يسمعها في قهوة حيه أو كما نقلت إليه خلال الأجيال، ولا سند لهم فيما يكتبون إلا هذه المصادر، وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات» (١٤).

إن نجيب محقوظ يبدى هنا عدم اقتناعه بالتاريخ السائد لدى البشر، فهو تاريخ - أو تواريخ - لعبت أهواء البشر دوراً هاماً في كتابته، مما صبغه بوجهة نظر كاتبيه. ومن ثم فهو يسعى إلى إعادة كتابة التاريخ، ويتضح هنا أن الكاتب لا يستنسخ التاريخ ولا يبحث عن مادة روائية يصنع منها أحداث رواية إنما ينصب هتمامه على إعادة كتابه هذا التاريخ وتصحيح مناهجه وأساليبه «شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا، وعاصرت الأحداث التى دفع بها إلى الوجود «عرفة» ابن حارتنا البار، وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل في تسجيل حكايات حارتنا على يدى، إذ قال لي يوماً: إنك من القلة التي تعرف الكتابة، فلماذ لا

تكتب حكايات حارتنا؟ إنها تروى بغير نظام، وتخضع الأهواء الرواة وتحزياتهم، ومن المفيد أن تسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها، وسوف أمدك بما لا تعلم من الأخيار والأسرار» (٢٠).

لن أتعرض هنا بطبيعة الحال الرواية من وجهة النظر الدينية وما أثارته من خلاف بين المثقفين والعلماء، لأن هذا ليس من طبيعة البحث الذي أنا بصدده، ولكني ساكتفي بالحديث عن الطريقة التي استلهم بها نجيب محفوظ هذه التاريخ البشري الممتد، وكيف وظف ذلك في عمل روائي يبدو الوهلة الأولى أنه رواية واقعية، وما إن تمعن النظر والقراءة حتى تجدك أمام رواية تاريخية، تستقى مادتها وأحداثها من التاريخ الإنساني القديم يلمح القارئ الرواية الشبه الكبير بين أحداثها وبين ما حكاه القرأن الكريم، فاختيار الجبلاوي أدهم لإدارة الوقف، يشبه أمر الله ملائكته بالسجود لادم وجعله خليفته في الأرض، واعتراض إدريس على هذا الاختبار هو نفسه رفض الشيطان السجود لادم. ولو تتبعنا اتفاق النصيين أو تشابههما لوقفنا على الكثير من المواقف المتشابهة.

اعتمد نجيب محفوظ على القرآن الكريم كمصدر أساس في عمليته الإبداعية تلك، ولكنه لم يكن ناقلاً نقلاً حرفياً، إنما أخذ الإطار المعام أو الهيكل العظمي وكساه بدوره لحماً ودماً من

إبداعه الخاص، وفي دراسة للدكتور صلاح فضل وجد أن جملة من المشاهد عددها ثلاثة وعشرون مشهداً، وجد «أن عدد الجمل التي تمثل فيها هذا الاتفاق لا يتجاوز ست جمل، وعدد جمل التخالف يشمل البقية وهي سبع عشرة جملة، أي أن نسبة ما يحتمل التفسير الديني، فضلاً عن إمكانية تفسيره حرفياً دون إشارة لهذه الخلفية الموروثة، يصل فحسب إلى ست وعشرين بالمائة تقريباً من المساحة الكلية للفصل، ويظل الباقي وهو أربع وسبعون بالمائة مادة روائية بكراً ابتدعها خيال المؤلف دون أن تكون خلفها أية عناصر تراثية، بل تتمتع بحرية قصوى في الترصيف والتوظيف» (١٢).

إن نجيب محفوظ سنعى من خلال هذه الشكل الروائئ، الذى يمتد زمنياً ليشمل تاريخ البشرية كلها، إلى رصد واقع البشر وتطوراته، ورصد عـوامل الشـر التى ترسـبت فى النفـوس وتوارثتها الأجيال، ولم يهدف نجيب محفوظ بهذه الرواية المثيرة للجدل أن يكتب التاريخ بمنظوره هو فحسب ولكنه سعى لربط هذا التاريخ البعيد بالواقع الإنساني المعاصر الملىء بالياس والإحباط «فالرواية تقدم لنا مشكلة الشر فى الوجود الإنساني، وتصور في الوقت ذاته حرب الخير ضد الشر وحرب النور ضد الظلام وحرب الحكمة ضد الجهالة» (٧٠).

وإذا كان نجيب محفوظ قد استمد كثيراً من أحداث روايته

من القرآن الكريم، وخاصة تلك التي تتعلق بالإسلام والمسلمين، فإنه قد استمد ما كتب «عن جبل من التوراة، وبالمثل ما كتب عن رفاعة من الأناجيل، ولكننا مع ذلك نرى أن المصدر القرآني كان أكثر الحالحا ووضوحاً» (٦٨).

ومن الملاحظ في هذه الرواية أنها مكتوبة بلغتنا المعاصرة، فقد اعتمد الكاتب على السرد القصيصي والوصف والحوار وسائر العناصر القصيصية في شكلها المعاصر، ولم يحاول الكاتب أن يكتب هذه الرواية باللغة التاريخية القديمة كما فعل جمال الفيطاني، ومن أجل إضفاء صبغة التاريخية عليها، وربما تعمد الكاتب ذلك، إذ استخدم الرمز في روايته تلك بوضوح، وذلك لكن يتمكن من نقد الواقع المعاصر، وإسقاط هذا التاريخ على الواقم.

غير أن نجيب محفوظ قد اعتمد على نصوص مقدسة في بنائه الروائي ذاك، مما كان يتطلب منه شيئاً من الاحترام ونظرة القداسة لهذه المصادر، وشيئاً من الحيطة حتى يكون اختلافه واتفاقه مع هذه النصوص مقبولا ولائقاً، إذا إنه دمهما كان قصد المؤلف، فإنه أوقع روايته في الحرج، مصدره تلك المهن الوضعيعة وما يكتنفها من سلوكيات هابطة، أسندت إلى شخصيات في الرواية، أصبح القارئ يعرف جيداً الشخص التاريخي الذي ترمز إليه، ويستنكر القارئ العادى أو التقليدي

أن يرمز للأنبياء بمثل هولاء الأشخاص، وهو يعبر في موقفه هذا عن عجزه عن التجريد واستخلاص المعنى ودلالة الموقف في عمقه دون إصرار على الوقوف عند السطح الظاهر» (٢٩).

إن تعامل نجيب محفوظ مع التاريخ، سواء في هذه الرواية أم في غيرها من رواياته التاريخية، كان تعاملاً سناسباً واحتماعناً إضافة إلى تعامله تعاملاً فنياً مع العمل الأدبي، فقد كانت الفترة الأولى من حياته فترة استعمار عسكري، ولذلك فقد اتذذ محفوظ من استلهام التاريخ في تلك الفترة وسيلة لحفز الشعوور القومي ضيد الاستعمار بكل أشكاله، وبعث المس الوطني لدي الشعب المصرى «لقد استخدم-محفوظ- التاريخ لتأكيد الشعور الوطني لمقاومة الاستعمار، وقد كانت النظرة متخذة شكلاً أخر يختلف عن تحركات التاريخ العادية... فهو يتحسس في التاريخ ما لايدركه عالم الآثار الذي يريد فقط إعادة كتابة ذلك التاريخ، ولا ما يتصبوره الغنان المعجب فقط، إنه بجاول إسقاط كل هموم الجاضير وتطلعاته نحو المستقبل ضبعن هذا التاريخ الذي بمثل روح الأمة ومنبع خلودها وصنفاء عنصرهاء فتلك الأجواء ليست هروباً من الواقع بقدر ما هي حاملة للهموم، فهو ماض مقابل الحاضر المرير» (^{٧٠)}

ولا غرو بعد ذلك أن ثقف جمال الفيطاني من الروائي الكبير نجيب محفوظ في هذا الجانب الهام، وهو جانب استلهام التاريخ، واستخدام نفس الوسائل التي لجأ إليها نجيب محفوظ في رواياته التاريخية، من مثل إسقاط هذا التاريخ على الواقع، وإعادة إنتاج وكتابة التاريخ ، لا مجرد استنساخه، وأضاف الغيطاني إلى ذلك كله عنصراً هاماً ألا وهو عنصر اللغة حيث تشكلت اللغة عنده حسب التجربة، لتصبح بطلاً من أبطال الرواية.

إن هناك نقاط اتفاق ونقاط اختلاف بين تجربتى محفوظ وجمال الغيطانى في استلهام التراث، فنجيب محفوظ كتب الرواية التاريخية بلغة حديثة، التشبيهات والصور وأساليب السرد فيها لا تمت بصلة إلى العصر الذي يكتب عنه، بينما جمثال الغيطانى استفرق - طوال تجربته الطويلة - في التعبير بلغة ذات صلة وثيقة بالعصر الذي تدور فيه أحداث تجربته، ومن هنا يمكن ملاحظة أن تجربة الغيطاني «تسير في خط مواز ومخالف لطريق نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» ومخالف لطريق نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» ويقيم الإشارة ويعيد صياغة قوانين الكون طبقاً لمنطقه الدلالي الخاص. هذا العالم قريب جداً مما يصغه «فراي» في تحديده للأنماط الأولية الكبرى في السرد العالمي، حيث يرى أن ظهود البنية الأسطورية في الرواية الواقعية يفرض بعض القضايا التقنية التي تجعلها معقولة إلى حدٍ ما » (١٧).

فقد تجاوز الفيطانى حرفية التاريخ، وسعى إلى خلق شكل روائى مفاير المالوف من الأشكال الروائية المعروفة، ويمكن إعتباره في هذا الشأن مكملاً لما قام به نجيب محفوظ، الذي تأثر به جمال العيطاني كثيراً في تجربته الروائية، سواء تجاربه القائمة على استلهام التراث، أم تلك التي تضرب بجذورها في الواقم.

وإذا انتقلنا إلى رواية نجيب محفوظ «ليالى ألف ليلة»، لزأينا بوضوح أثر كتاب «ألف ليلة وليلة» المعروف في هذه الرواية، ومن المسعروف أن «ألف ليلة وليلة» أثرت في الأدب العسريي المعاصر بشكل واضح، كما لها أكبر الأثر في الأدب العالمي» (٢٧) فقد «شيد نجيب محفوظ روايته «ليالي ألف ليلة» على «ألف ليلة وليلة» تشييداً مباشراً، فاستلهم وأحيا وخلق من جديد شخصياتها وأجواها وعناصرها الفنية، فضلاً عن أنه تمثل عالم (ألف ليلة)، على مستويات متنوعة، في روايات أخرى عدة له (٢٧).

ونجيب محفوظ شديد الاحتفال بألف ليلة، ويعتبرها ذروة الفن القصصى القديم، وأنها استطاعت أن تعبر عن روح الشرق بعفوية تامة، ومن ثم فهو يرى أنها مازالت فيها حكايات صالحة لإمداد الأديب بمادة روائية صالحة لأن يقيم عليها بناءه الروائى، بما تحويه من عناصر تشويق وأساليب سردية جيدة وتضمين

للحكم، وقد استطاع نجيب محفوظ أن يحمل تجربته في «ليالي ألف ليلة» بعداً سياسياً: «أعتقد أنني في هذه الرواية، قد عبرت عن اهتماماتي الكبرى الأساسية، وأنني قمت بذلك في مزيج بين ما يمكن أن تسميه «الواقعية السياسية و«التأملات الميتافيزيقية»، ولك إن شئت ـ أن تقول «التأملات الصوفية». لقد وجدت في ألف ليلة «مساحة كبيرة تمكنني من التعبير عن هذا المربح متباعد الأطراف» (٤٤).

إن نجيب محفوظ استفاد من «ألف ليلة وليلة» لا من حيث المادة الروائية والحكايات التى تذخر بها فحسب، ولكنه استفاد أيضاً من أسلوب الحكى، الذى اتسم بالتداخل والتفاعل واهتم بإبراز العبرة والعظة بشكل فنى جذاب، وهو ما يهتم به كاتب مثل نجيب محفوظ يكرس فنه وأدبه لخدمة الواقم.

ولعل اهتمام محفوظ بأسلوب الحكى والسرد في ألف ليلة وليلة يؤكد ما أثبته أنفاً، وهو أن كتاب الرواية العربية في بحث مستمر عن شكل فني لها، ينبع من البيئة العربية والتراث العربي، بعيداً عن شبهة المماثلة والتقليد للرواية الأجنبية، كذلك فإن التراث العربي لديه الكثير الذي لم يقدمه بعد، والمهم هو أن يتصدى أديب موهوب كنجيب محفوظ وجمال الغيطاني وغيرهما لإعادة إنتاج هذا التراث والتفاعل معه، والذي ينظر إلى ليالي الله ليالي محفوظ بيد أنه نص غني في تفاعله مع نص

ألف ليلة وليلة الذي كان وسيظل نصاً تتولد عنه نصوص جديدة أبداً، وما ليالي ألف ليلة إلا نموذج لهذا التفاعل المنتج الذي يجعل إمكانية قراحة وتحليله متعددة الجوانب والإشكالات» (٥٠٠)

وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بألف ليلة وليلة بشكل مباشر في لياليه، وبشكل غير مباشر في بعض أعماله الروائية الأخرى، واستفاد من طرق القص وأسلوب السرد فيها، فإن جمال الفيطاني قد تأثر هو الآخر بألف ليلة وليلة من حيث الشكل، ولا يخفى الفيطاني احتفاءه الشديد بهذا العمل وتأثره به لدرجة أن لدية مكتبة خاصة وقسماً خاصاً بألف ليلة بطبعاته المختلفة في مكتبته الخاصة (٢١).

والفيطاني قد استفاد كثيراً من ألف ليلة وليلة كنجيب محفوظ، وإن كان هذا التأثير انعكس على أسلويه ولغته أكثر مما ظهر في أفكاره ومواقفه، وهو يعتبر (ألف ليلة وليلة) «دروة القص العربي، فإنني أعنى الميراث الشقافي والفني الداخل في عناصر تكوين الثقافة العربية، والمنتمي إلى حقب تاريخية مختلفة، وديانات متعددة وحضارات متعاقبة من ثقافات أخرى «(٧٪).

ولعله من نافلة القول إن «ألف ليلة وليلة» قد أثرت في العديد من الأدباء العرب وما زالت تؤثر، وقد شرع هؤلاء الأدباء في محاكاتها بطرق عديدة ومختلفة، مما يدل على أهمية هذا العمل عند الروائيين العرب، بل حتى على الأدب الأجنبي.

وإذا انتقلنا بعد ذلك للحديث عن استلهام التراث بين الدكتور نجيب الكيلانى وجمال الغيطانى، لظهرت لنا المفارقة الحقيقية بين كلا الأديبين في كيفية استخدام التراث، ويرجع السبب في ذلك - من وجهة نظرى - إلى انتماءات كل منهما الفكرية والدينية والسياسية. فالدكتور نجيب الكيلانى له توجهاته الدينية منذ نعومة أظافره، وهو واحد من أبرز الدعاة للأدب الإسلامي، ذلك الأدب الذي يقوم في الأساس على التصور الإسلامي، الواسع للكون والصياة.. «الأدب الإسامي - برغم ترهات المبطلين والمخدوهين - جزء من بنية البناء الإسلامي الكبير، وهو التعبير بالكلمة عن أيديولوجيتنا العظيمة، ووسيلة أساسية من وسائل الدعوة في هذا العصر،.. وهو أولاً وأخيراً الحامل لمضمون العقيدة التي نحيا لها وبها (٧٨).

وقد انضم الدكتور نجيب الكيلاني إلى جماعة الإخوان المسلمين، وتشرب مبادئ دعوة الجماعة منذ الصغر، وقد قضى فترة في السجون بسبب انتمائه لجماعة الإخوان المسلمين، وقد انعكس ذلك كله على أدبه ـ كما سنرى ـ إذ عبر عن قضايا الحرية والقهر والتعذيب في أعماله القصصية «انخرطت في سلك الإخوان المسلمين في أقسى الأيام وأشدها حلوكة

وخطراً، ولم أعبــاً بشىء، وصـرحت بمـا آمنت به، وخلعت رداء الحزبية القديمة إلى الأبد» (٧٩)

وفى جملة بسيطة يمكن القول بأن الدكتور نجيب الكيلانى، يعتبره الكثير من الأدباء والنقاد الصورة الصادقة للأدب الإسلامى، سواء فى دراساته التنظيرية التى دعا فيها إلى ضرورة إيجاد أدب إسلامى يمثل الحياة الإسلامية تمثيلاً صادقاً غير مشوب بالتيارات والمذاهب الغربية، ومن أبرز كتبه في هذا المجال «مدخل إلى الأدب الإسلامي» و «الإسلامية والمذاهب الأدبية التى كانت تطبيقاً عملياً لما يؤمن به، وهي تبلغ نحو ثلاثين رواية وست مجموعات عصصية، لم يخرج فيها عما التزم به في دراساته النقدية.

والذى يهمنا فى هذا الجانب بطبيعة الحال، بعد تلك المقدمة الموجزة، هو استلهام التراث فى أدب نجيب الكيلاني وأهم ما يميزه ومقارنته باستلهام التراث عند جمكال الفيطاني.

للدكتور نجيب الكيلاني نحو ثلاثين رواية وبضع مجموعات قصصية، أكثر هذه الروايات يقوم على أساس استلهام التراث وخاصية التراث التاريخي، وقليل من هذه الروايات يمكن اعتبارها روايات واقعية لا تقوم على محاكاة التاريخ.

والدكتور الكيلاني يدفعه إلى استلهام التراث التاريخي أمور كثيرة ممن بينها: اتخاذ التاريخ وسيلة أو قناعًا للاحتماء من بطش السلطة التى كانت تفرض قيوداً رهيبة على الفكر والأدب، لذلك فإنه اتخذ من التاريخ أداة لنقد الواقع وإبراز زيف الدعاوى الكاذبة.

كما كان لإيمان الكيلاني الشديد بالتاريخ الإسلامي ورجاله أكبر الأثر في توجهه، حيث يرى في أمجاد الإسلام وبطولاته الخالدة ما يجعله يتعزى عن هذا الضعف والهوان الذي وصل إليه حال الإسلام والمسلمين في العصر الحديث.

وكذلك فقد كان الدكتور نجيب الكيلاني يعتقد بأن الشخصية التاريخية يمكن أن تجد صدى طيباً في نفوس القراء على اعتبار أنهم مشاركون أساسيون في عملية الإبداع على عكس الشخصيات الوهمية أو التي من نسج الخيال «فالشخصية الواقعية - سواء كانت منتجة من الواقع المعاصر أو الواقع التاريخي - تكون لها جاذبيتها ، أما الشخصيات التي صنعت من الوهم أو الخيال المحض، واتسمت بسمات وهمية تبدر عادة غير مقنعة وغير مقبولة» (٨٠).

إن الدكتور الكيلاني في استلهامه للتاريخ كان بعيد النظر وعميق الفكر، إذ التفت منذ زمن بعيد إلى أن التقيد الحرفي بالتاريخ يمكن أن يضعر بالأدب كما أنه لن يغني عن التاريخ ذاته، لأنه سيظل ينظر إليه على أساس أنه رواية يدخل فيها خيال المؤلف وتوجهاته الفكرية، ولذلك فقد حرص الدكتور

الكبلاني على التعامل الفني مُع هذا التاريخ، حيث يسمع هذا التعامل الفني للأدبب بشيء من التغيير والتبديل في أحداث التاريخ، ويتبع له قدراً من الحرية في تحريك أحداث الرواية بما مخدم غرضها الأساس «فإن الكاتب إذا التزم حرفياً بما جاء في كتب التاريخ فلن يقدم عملاً فنياً، بل سيكون ما طرحه مجرد عرض تاريخي، وهو أدخل في باب العلوم، منه في باب الفنون، وهناك أمور تقتضيها القصة بمعناها الفنيء منها النوازع النفسية، والترجمة عنها في أعمال أو أقوال، وهناك المواقف الناقصية فنياً، والتي تحتاج إلى استكمال، وهناك عوامل القوة والضعف التي قد تعتري الإنسان العادي، أو البشر يصفة عامة . وهناك نمو الحدث وما عطلته من صنعة قد تجر إلي الإطالة أو الإنجاز» (^(٨١)، وهناك الكثير من الأمور الفنية التي تجبر الأديب على عدم الالتزام الصرفي بالمادة التاريخية، بل تجبره على إعادة إنتاجها والتفاعل معها وإبداع نص جديد مواز للنص التابخي ، فهو بستلهمه ولا يستسخه.

ومع حرص الكيلانى الشديد على التعامل الفنى مع التاريخ، فقد كان حريصاً أيضاً على المددق والالتزام بجوهر هذا التاريخ «لقد عانيت من هذه المشكلة حينما كنت أكتب رواية «نور «عمر يظهر في القدس» «ورواية قاتل حمزة» وكذلك رواية «نور الله» وغيرها، لكنى كنت حريصاً أشد الحرص على ألا تأتى

الشخصية الروائية بأفعال وأقوال تتناقض مع طبيعة الشخصية التاريخية» (٨٢).

ولعل أهم ما ميز الدكتور نجيب الكيلاني في تعامله مع التاريخ الإسلامي ، تلك النظرة المشرقة والموضوعية لهذا التاريخ، حيث لم يركز في رواياته التاريخية على الفترات التي تبرز ضعف المسلمين وانهيارهم كما فعل جورجي زيدان، إنما استلهم الكيلاني الموضوعات التاريخية الأكثر إشراقاً والأعمق أثراً، وذلك لكي يبعث الأمل في نفوس المحيطين من أبناء الأمة الإسلامية، وهو إذ يلجأ أحياناً إلى استلهام بعض الفترات المظلمة في تاريخ الإسلام فإنما يعمد إلى تصويرها بما يثير المؤش والإدانة لذى القراء، ويجعلهم يتخذون موقفاً إيجابياً حيال هذه الحقب السوداء، وقد انعكست هذه النظرة على نهايات الرواية عنده، إذ كانت الغلبة للخير في كل الأحوال، مهما استبد الشر واشتد عوده.

والتاريخ عند الدكتور الكيلاني لا يعتبر هروباً من الواقع ومشكلاته، إذ يعتبر الكيلاني استلهام التاريخ هو عين التصدى للواقع، ولكن بشبرط أن يحسن الروائي الربط بين الماضي والحاضر، وأن يعايش الروائي التاريخ لا بهدف التاريخ وأحداثه ولكن بهدف إسقاطه على الواقع، شالأديب «حينما يتناول موضوعاً تاريخياً قديماً، لا يهرب في الواقع من مجابهة

المجتمع أو الحياة الحديثة ، إنه يتناول التاريخ وعينه على الحاضر، ففي التاريخ كنوز ثمينة من التجارب الإنسانية العامة التي لا تموت بمرور السنين، إنها قضايا الماضى والحاضر والمستقبل، فإذا قدم الأديب أنموذجاً أو مثلاً نابضاً عريقاً يرمز إلى قيمة من قيم الحق أو الخير أو الفضيلة وغيرها، أو صور صراعاً بين خير وشر، وعدل وظلم، وإيثار وأثرة، كان لمثل هذا العمل الأدبى تأثير إيجابى، لما يتضمنه من جمال ومتعة وفائدة، والتاريخ هو واقع الأمس، وفيه قضايا متجددة هي قضايا كل

إن الدكتور نجيب الكيلاني، يعد ـ من غير شك ـ من رواد الزواية التاريخية بما قدمه للمكتبة العربية من روايات تقرب على الثلاثين ومجموعات قصصية ودراسات تنظيرية كثيرة، ولا شك أن هذه كانت مجرد إشارة لدوره في هذا الجانب، وأرجو لو أتيحت لى الفرصة للتوسع أكثر ، إذ لم يحظ هذا الرجل بالقدر الذي يستحقه من الدراسات الأدبية والنقدية بعد، ولعل الله تعالى ييسر لى دراسة أعماله القصصية والروائية في دراسة مستقلة إن شاء الله.

والذى يقترب من أعماله التاريخية يدرك أن له رؤية عميقة فى استلهام التاريخ العربى والإسلامى تتفق مع رؤية كبار الروائيين فى استلهام التراث كنجيب محقوظ وجمال الفيطانى وإميل

حبيبى، بينما يتفرد عن الجميع فى أنه صاحب قضية، انطلق من خلالها إلى المناداة بأدب إسلامى هادف يعبر بصدق عن المجتمع الإسلامي ومبادئ منهجه فى الحياة.

الهوامش

- (١) صلاح عبد الصبور ـ من أدب الشباب صوت ومشروع صوت بتاريخ ١٩/ ٧ / ٧٩.
- (٢) جمال الغيطاني إشارات إلى معرفة البدايات فصول صد ٩٢ المجلد
 - ۱۱ العدد ۳ ۱۹۹۲
 (۳) عبد الرحمن أبو عوف تحولات الرواية العربية صد ۱۳۷.
- (٤) سامية أسعد عندما يكتب الرؤائي التاريخ صد ٧١ قصبول عدد ٢ مجلد
 ٢ سنة ١٩٨٧
 - (a) د. سيد حامد النساج بانوراما الرواية العربية ص ٨٥.
 - (٦) محمد يبوي ـ الرواية الحبيثة العربية صد ٨٥
- (٧) فالبريا كيربيتشنكو ـ الرواية المصرية بعد الستينيات صد ١٦٤ فصول مجلد ١٢ العدد الأولى سنة ١٩٩٣ .
 - · (A) بشير القمريء شعرية النص الروائي صد ٢٤
 - · (٩) د. نبيلة إبراهيم صد ١٦: قصول مجلد ٢ عدد ٢.
- (۱۰) فریال جبوری غزول الروایة والتاریخ صد ۲۹۳ قصول عدد ۲ مجلد ۲ سنة ۱۹۸۲.
- . (۱۱) فاليريا كيربيتشنكو ـ الرواية المصرية بعد الستينيات صد ١٦٤ فصول عبدا محك ١٢
 - (١٢) أحمد محمد عطبة ـ أصبوات جديدة في الرواية العربية صبـ ٢٧
- (٦٢) فاروق عبد القادر أنب الستينيات تقييم شامل السوجة الجديدة ..
 محلة الطلعة.
 - (١٤) سعيد يقطين ـ الرواية والتراث السردي مـ ١٣٥.
- (۱۰) محمد بدوی ـ مفامرة الشكل الروائی قصول صد ۱۳۹ مجلد ۲ عدد ۲.
 - (١٦) أحمد محمد عطية . أصوات جديدة في الرواية العربية بصد ٢٩
 - (۱۷) السابق مد ۲۱
 - (۱۸) بشير القمري ـ شعرية النص الروائي مد ۱۹ .

- (١٩) بشير القعرى شعرية النص الروائي.
 - (۲۰) التجليات صده
 - (٢١) رسالة في المنباية والوجد أصد ٥٠.
- (٢٢) متون الأهرام صد ٩١ ـ دار شرقيات للنشر والتوزيع الطبعة الأولى ١٩٩٤
 - (٢٣) د. حلمي بدير ـ الرواية الجديدة في مصر صد ٢٣)
 - (٣٤) رسالة في الصنابة والوحد صد ٢٦.
 - (٢٥) متون الأهرام صد ١٣
 - (۲۱) الزيني بركات ميد ۱۸.
 - (۲۷) شطح المدينة هد ۱۱۷ دار الشروق طسنة ۱۹۹۲م
- (۲۸) جمال الفیطانی إشارات إلى معرفة البدایات عد ۹۱ قصول ع ۳
 محلد ۱۱.
 - (٢٩) رسالة في الصنابة والوجد صد ٨٦.
 - (٢٠) د. حلمي بدير ـ الرواية الجديدة في مصر صد ٨٩
 - (٣٨) مأمون الصمادي _ الفيطاني والتراث صد ١٩٨
 - (٣٢) رسالة في الصيابة والوجد صد ٢٦
 - (۲۲) التجليات مد ١٦
 - (٣٤) السابق مد ٣٥.
 - (۲۵) السابق صد ۹۵،
 - (٣٦) السابق صد ٧
 - (٣٧) تفسير الجلالين صد ٤١٥ سورةج لمه أية ٩٦ دار المعرفة ـ بيروت.
- (٣٨) سيد قطب في ظلال القرآن جـ ٤ صد ٣٤٤ دار الشروق الطبعة الثانية عشر سنة ١٩٨٦.
 - (٣٩) التجليات هد ٤٣٠.
- (٤٠) على الجارم، مصطفى أمين ـ البلاغة الواضحة صد ٣٧٣ دار المعارف. ١٩٨٤.
- (٤١) ابن قيم الجوزية الفوائد المشوق إلى علوم القرآن يعلم البيان صد
 ٢٥٢ مكتبة المتنبى بالقاهرة بدون تاريخ.

- (٤٢) التجابات صد ٤٦.
- (٤٣) د. طه وادى دراسات في نقد الرواية صد ٤٠ المعارف الطبعة الثالثة ١٩٩٤
 - (٤٤) الزيني بركات صد ٢١.
 - (٤٥) شطح المدينة حد ١٦٢
 - (٤٦) وقائع حارة الزعفراني مد ١٨٦.
 - (٤٧) متون الأهرام صد ٢٧
 - (٤٨) المعجم الرسيط جـ١ صـ ٢٧.
 - (٤٩) أحمد محمد عطية _ أصبوات جديدة مد ٣٤.
 - (٥٠) د، مبلاح فضل ـ إنتاج الدلالة الأدبية مبـ ١٤٣
 - (۱۵) حد ۱۳۸.
 - (۵۲) السابق مب ۱۵۰.
 - (٥٣) رسالة في الصبابة والوجد صد ٥٦.
 - (٤٥) السابق مد ٥٧.
- (٥٥) تيري إيجلتون الماركسية والنقد الأدبى مجلة فصبول صد ٢٣ ع٣ مجلد ٥ سنة ١٩٥٥ ت. د. جابر عصفور
- (۲۰) د. لبیب شقیر ـ تاریخ الفکر الاقتصادی صد ۱۹۰ ـ دار نهشت مصر سنة ۱۹۷۷ .
- (٥٧) د. عبد الحليم محمود مقالات في الإسلام والشيوعية صد ١٤ دار المعارف سنة ١٩٨٣.
 - (۸۸) التجليات صد ۱۵۵.
 - (٩٥) مأمون الصمادي الغيطاني والتراث هد ٨.
 - (١٠) رسالة في الصيابة والوجد صد ٤٠.
 - (١١) التجليات مد ١٣٢.
 - (٦٢) جمال الفيطاني الإشارات إلى معرفة البدايات صد ٩٣.
- (٦٣) د. مصطفى عبد الفتى الاتجاء القومى في الرواية صد ٣٩٠ عالم المعرفة الكويتية عد ١٨٨ أغسطس ١٩٩٤م.
 - (١٤) أولاد حارتنا هم ه الأداب بيروت سنة ١٩٦٧م

- (ه٦) السابق صد ٧.
- (٦٦) د. مبلاح فضل شغرات النص ميا ١٥٧ دار الحداثة ط ١
- (٦٧) د. سليمان الشطى الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ صد ١٩٧.
- (۱۸) د. محمد حسن عبد الله الإسلامية والروحية في أدب محقوظ مسـ (۱۸ دار النهضة مصبر ط۱
 - دار التهضا معبر طا
 - (٦٩) السابق صد ٢٠٩
 - (٧٠) د. سليامن الشطى ـ الرمز والرمزية صد ٣٤.
- (٧١) د. صلاح قضل أساليب السرد في الرواية العربية صد ١١٠ الهئية العامة لقسير الثقافة سنة ١٩٩٥.
- (٧٢) راجع مجلة فصول «استلهام ألف ليلة وليلة» _ المجلد ١٣ العدد الثاني
- سنة ١٩٩٤ م العدد بكملة حيث تضمن دراسات عدة عن أثر ألف ليلة وليلة على الأدب العربي والأسباني والفرنسي والروسي.
 - (٧٣) حوار مع نجيب محفوظ ـ عد ٣٧٧ فصول استلهام ألف ليلة وليلة.
 - (۷٤) السابق مس۳۰۸.
 - (٥٥) سعيد يقطين ـ الرواية والتراث السردي مد ٤٧ ـ ..
- (٧٦) انظر قصدول استلهام ألف ليلة وليلة صد ٤٠٦ جمال الغيطائي ألف ليلة من الزخرفة والتخطيط.
 - (۷۷) السابق مند ۲۰۷.

الأمة

- (۷۸) نجيب الكيلاني مدخل الأدب الإسلامي هد ٢٢ الطبعة الأولى كتاب
- (۷۹) نجیب الکیلانی ـ لمحات من حیاتی ـ الجزء الأول صـ ۱۲۷ مؤسسة الرسالة الطبعة الأولی سنة ۱۹۸۵م
 - (٨٠) مدخل إلى الأدب الإسلامي صد ٦١.
 - (۸۱) السابق مد ۲۰.
 - (۸۲) السابق مب ۲۱.
 - (۸۲) السابق صد ۱۰۳.

الخاتمة:

تراث أية أمة دليل و جودها و استمرارها، و التراث العربى تراث ثرى و متنوع، و يمثل قيمة إنسانية ضخمة، كما يشكل الوجدان القومى لأبناء الأمة العربية، و من ثم فقد التفتت أنظار الأدباء إلى ضرورة محاكاة هذا التراث الخصب و إعادة إنتاجة. و قد برز في هذا المجال كوكبة من الأدباء – سواء في الشعر أم في النثر – استلهموا التراث العربي في أعمالهم الابية، و كانوا إذ ذاك تدفعهم عوامل قومية و مصالح و طنية، إذ احتمى هؤلاء الأدباء بهذا الموروث من محاولات المستعمر المستمرة لطمس معالم الهوية العربية، كما كان هذا التراث ضناحاً للتعبير عن قضايا العصر الحديث، و لذلك فقد اتخذوه فياعاً ورمزاً لنقد الفساد السياسي والاجتماعي و الأخلاقي و الديني.

وقد اتضح من خلال الدراسة أن الأدباء الذين اتجهوا إلى التراث يمثلون تياراً، يمكن أن يطلق عليه «التيار التراثى»، وقاءا وجد أديب نابه يعرف قيمة هذا التراث دون أن ينعكس ذلك على إبداعاته، و لاشك أن الاتجاه إلى استلهام التراث كان مختلف الأهداف و الأشكال إذ هرع مجموعة من الأدباء إليه هروباً من واقم الحياة المدير، ينشدون عالماً أفضل، بينما

تجاوز بعضهم ذلك، وسغى من أجل إيجاد شكل أدبى جديد فى الكتابة الروائية، يقوم هذا الشكل الروائى على تقنيات و أليات الكتابة التراثية فى السرد والحوار و الحبكة القصصية، ويستغيد باقصى ما يمكن فى هذا المجال.

على أن الارتباط بالتراث لا يعنى الجمود عند هذا التراث، أو اعتباره غاية في حد ذاته، إنما هو وسيلة للتعبير عن مشاكل العصر، و كذلك فإن الاتصال بالآخر لا يعنى الجموح و أن نولى ظهورنا لهذا التراث، و الطريق القاصد كما يقول أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل هو أن نتخذ من التراث نقطة انطلاق، لا أن نعيش عالة على هذا التراث، و أن نعيش بالتراث لا على التراث.

و تعتبر أعمال الفيطاني الروائية و القصصية أبرز الأمثاة الملاتصال الفني بالتراث العربي و استلهامه و إعادة إنتاجه، و كان العديد من الأسنباب يقف وراء توجهه للتراث هو و أدباء جيل الستينيات، حيث اضطر للتخفي وراء الرمز لكي يتمكن من إدانة الواقع السياسي الذي لا يرتضيه، كما كانت مشكلة الحريات إحدى الأسباب المباشرة في اتجاه الفيطاني للتراث. هذا بالإضافة إلى نزعة التمرد لدى أدباء هذا الجيل و التي خلقت لديهم رغبة في تغيير الأنماط الفكرية السائدة و السعى

الجاد من أجل الوصول إلى صيغة جديدة للكتابة الأدبية، و قد فتح هذا بدوره أفاقاً جديدة أمام الرواية العربية، حيث ربطها ربطاً و ثيقاً بالتراث العربي القديم.

و لم يكن جمال الغيطانى فى استلهامه للتراث، يبحث عن مادة روائية و أحداث تاريخية تصلح لعمل روائى، كما كان يصنع بعض الأدباء و الروائيين، و لكنه كان يستوحى أشكالاً جديدة من التراث للتعبير عن القضايا المعاصرة، فقد كانت لديه نزعة عميقة لتجاوز الأشكال التقليدية السائدة و المائوفة. و قد استطاع بفضل مجاهدته و طول عشرته للتراث أن يطوع اللغة للتجرية الأدبية التى يكتب عنها، فهو فى استلهامه للتاريخ المعلؤكى و خاصة لابن إياس نراه يكتب بلغة العصر المثلوكي، مما يجعلنا نعيش روح العصر.

و لعل الكثير من الأدباء لم يلتفتوا إلى هذه الخاصية - اللغة التاريخية - حيث طغى اهتمامهم بالأحداث ورصد المواقف على خصوصية تلك اللغة و ما يمكن أن تلعبه فى الرواية المعاصرة، فلغة ابن أياس و المقريزى و الجبرتى و كثير من المؤرخين و خاصة المتأخرين، لغة قريبة جداً من لغة القص، تجمع بين كتابة الأحداث وتسجيلها، و يبن الصياغة الأدبية لها، كما اهتمت هذه الكتابات بنوع معين من التاريخ، ألا و هو تاريخ اهتمت هذه الكتابات بنوع معين من التاريخ، ألا و هو تاريخ

بسطاء الناس و عوامهم، الذين صنعوا في الأساس التاريخ، و مع ذلك نسيهم التاريخ، و اهتم برصد حياة الأمراء و السلاطين، و هذا هو ما تقوم به الرواية، حيث تتفاعل مع الواقع و تعبر عن هموم الإنسان البسيط.

وقد نجح الغيطاني في استلهامه التاريخ بشكل لافت النظر، مما جعل كثيراً من الأدباء و النقاد يشيدون بتجربته تلك، و من هؤلاء الأدباء و النقاد نجيب محفوظ و يوسف إدريس و صلاح عبد الصبور و غيرهم، حيث اعتبروا كتابات الفيطاني إيذاناً بميلاد طريقة جديدة في الكتابة، تضاف إلى الطرق الأخرى، مما يثرى الرواية العربية، ويفتح لها آفاقاً رحبة في طرق القص و السرد:

و تعد رواية الزينى بركات أحد النماذج التطبيقية على قدرة الغيطانى الفذة على استلهام التاريخ، و التعبير بالأساليب التاريخية المعروفة، دون أن يلتزم بحرفية التاريخ، لأن جمال الغيطانى و هو يكتب رواية تاريخية تتعلق بالتاريخ يخلق دلالة جديدة، ذلك أن المؤرخ يمارس عمله التاريخي موصولاً بهاجس استخلاص عبرة الحدث أما الروائي فعنده هدف آخر يزدوج إلى كتابة نص جديد وتقديم دلالة جديدة، أذ إن المهم في الرواية التاريخية بهذا المفهوم الطريقة و الشكل و ليس المادة و

لا الحدث،

وقد أوضحت الدراسة أن ظاهرة تضمين النصوص التاريخية في إبداعات الفيطاني، ظاهرة واضحة وقد وصل الأمر إلى تضمين صفحات بأكملها دون تغيير يذكر أو بتغيير طفيف، مما يعكس رغبة الغيطاني الأكيدة في التعلق بالنص التراثي إلى درجة التقليد والمحاكاة أو إلى درجة التناص و الاقتباس في بعض الأحيان، كما يوضح رغبته في الخروج على القوالب و الإنماط القصصية المستعارة من الغرب، و ليس أدل على صدق توجه الغيطاني من أن روايته تلك و غيرها، قد لقيت إقبالاً شديداً و ترجمت إلى العديد من اللغات العالمية، مع أنها تقوم أساساً على محاكاة نص تاريخي.

و قد أسفرت الدراسة عن حقيقة هامة، ألا و هي علاقة الأدب بالتصوف، حيث إن التجربة الصوفية تجربة و جدانية في المقام الأول تعنى بالقلب و الروح، و هي نفس الأشياء التي تعنى بها العملية الإبداعية.

و الصوفية معجم خاص بهم يعتمد على الرمز و الإيحاء و يقوم على استبطان اللفظ لا على مجرد ظاهره ودلالته المعجمية المعروفة، و من هنا يأتى التشابه بين تجربة المتصوف و تجربة الأديب، ذلك أن اللغة التي يكتب بها كل من التصوف و الأديب لغة خاصة تقوم على التلميح و الرمز لا على التصريح و المباشرة.

و لذلك فلا غرو أن استرعت هذه الظاهرة انتباه الغيطاني، في رحلته الأديبة و هو يستلهم التراث العربي، فهو يرى أن التراث الصوفي ذروة التعبير باللغة و ليس الشعر. و قد أثر التراث الصوفي في العديد من إبداعات جمال الغيطاني، و أبرز أعماله في هذا المجال كتاب «التجليات» بأجزائه الشلاث و «رسالة في الصبابة والوجد» ورواية متون الأهرام.

وقد استطاع الفيطاني أن يوظف التجربة الصوفية في التعبير عن مشاكل الواقع المعاصر، حيث لم تقف حدود استلهامه للتراث الصوفي عند الاستفادة من اللغة و الرمز و المحسنات البديعية في الكتابة، و لكنه مزج في تجربته تلك بين الماضي و الحاضر ببراعة شديدة، إذ استدعى من التراث المسوفي شخصيات لها رصيدها الكبير في المجاهدة و الفناء، و كانت هذه الشخصيات المستدعاة بمثابة الأداة التي أدان من خلالها الراوي الواقع المعيش.

و لعله من الجدير بأدبائنا العرب، و خاصة الروائيين، أن يلتفتوا إلى هذه الخاصية في هذا التراث الصوفى، و يعمقوا اتصالهم بالتراث عن طريق الاستفادة من تقنيات هذا التراث

ووسائله الفنية.

فالتجربة الصوفية – كما سبق – تجربة فنية عميقة لها خصوصيتها، وهي أقرب إلى روح الأدب و الفن، و الأديب الذي له صلة جيدة بالتراث يدرك قيمة التراث الصوفي في الإبداع الأدبي. وكما استفاد الغيطاني من التراث الصوفي، فقد استفاد من أسلوب الرسائل الإخوانية و المقامات، وظهر هذا التأثر بوضوح في روايتيه «رسالة في الصبابة و الوجد» و «رسالة البصائر في المصائر»، كذاك فقد استفاد من كتابات المقريزي الجغرافية، مما يدل على أن هذه الكتابات التراثية القديمة، على المتلاف أشكالها و أنواعها، لا تمثل زمنها فحسب، و لكنها تصلح في التعبير عن واقعنا المعاصر أيضاً و لكن المهم هو أن يتصدى أديب موهوب، لديه خبرة ودراية بهذا التراث، حتى يرظفه في مكانه الملائم.

على أن أهم ما يميز تجربة الغيطانى فى استلهام التراث، التاريخى و الصوفى و الجغرافى و الأدبى.. هو انتقاله بهذا التراث من حالة ثباته و ماضويته إلى التفاعل مع قضايا العصر الحديث، وأسقط الغيطانى هذا التراث على مشاكل العصر السياسية والاقتصادية و الاجتماعية و الدينية و غيرها.

إن استلهام التراث عند الغيطاني لم يكن هدفه مجرد رصد

وتسجيل لأحداث معينة، و إلا لما كان لأعماله تلك هذا الصدى و هذا التأثير، و لكنها كانت تعبيراً رمزياً عن أحداث الواقع الاجتماعى والسياسى الذى نعيشه، ورفضاً للنظم الديكتاتورية التي غرست في الناس الخوف و القهر، و تقويماً للسلوكيات منبئة الصلة عن تراثنا وأصالتنا بعد أن إمتدت السلوكيات الفاسدة لتشمل قطاعاً كبيراً من أبناء الشعب.

و قد استطاع الفيطانى أن يعبر عن قضايا الحرية السياسية والقهر و السجون من خلال إسقاطه التراث على الواقع، و يرجع نجاحه في ذلك إلى سببين رئيسين في نظرى:

الأول: دقة اختياره للأحداث و الشخوص التي تنتمى إلى الماضي و مدى ملاستها و مناسبتها لتكونُ معادلاً موضوعياً ورمزاً للماضر.

الأمر الثانى: الوعى الكبير بالتراث و ثرائه، و فى الوقت ذاته التمكن من صنعة الكتابة الروائية و الإلمام بتقنياتها و جمالياتها الفنية، بمعنى أن الغيطانى كان يكتب الرواية التراثية، و عينه على الواقع و همومه، و من هنا نجح الغيطانى فى الربط بين الماضى والحاضر.

و لعل النقطة الجديرة بالملاحظة و التأمل، و التى أسفرت عنها الدراسة، هي أن الرواية كانت و مازالت الرسيلة الأدبية الأقدر على التعبير عن قضايا الحريات و القهر و التعذيب، و قد أتاح لها ذلك أمور عديدة من بينها: قدرتها على رصد الأحداث و تفاصيل الحياة بدقة على عكس الشعر مثلاً الذي يمثل وجهة نظر الشاعر في قضية من القضايا في لحظة ما، كذلك فإن المكانة التي أحرزتها الرواية العربية في نفوس القراء، و إقبال القراء على قراحها، لاعتبارات كثيرة، ألقيا عليها أمانة التعبير عن أمال الناس و ألامهم.

و في ظنى أن الواقع السياسي الفاسد قد فرض على أصحاب الكلمة اتخاذ موقف شجاع و جاد تجاه هذا الفساد الضارب بأطنابه في كل مناحي الحياة، و كانت الرواية أكثر منالاسة لإدانة هذا الواقع الفاسد بمسورة قريبة من نفوس الجمهور و القراء. كما أن هناك أمراً آخر و هاماً جداً أعطى الرواية هذه الميزة في التعبير، ألا و هو إمكانية تمثيلها و تحويلها إلى عمل مجسد، يقوم به أبطال السينما والتلفاز، و قد خلدت السينما العديد من الروايات و الأعمال القصصية بعد أن اتخذت منها مادة درامية في أعمال فنية، و الدليل على ذلك أن الكثير و يحيى حقى و يوسف إدريس و إبراهيم أصلان ونجيب باكثير و يحيى حقى و يوسف إدريس و إبراهيم أصلان ونجيب الكيلاني قد عرفها الناس من خلال السينما و التلفاز و تفاعلوا معها، و ليس للشعر هذه الخاصية. و اذلك فلا عجب أن تتجه

الأنظار الرواية و القصة القصيرة التعبير عن قضايا القهر و التعذيب و الحريات، لأنها تمثل «بيوان العرب» في العصر الحدث.

وقد اتفق معظم النقاد و الأدباء على أن قيمة استلهام التراث لا تكمن في مجرد نقل هذا التراث و تسجيله تسجيلاً حرفياً للأحداث والوقائع و إنما تكمن في تمثيل قضايا المجتمع خلف قناع التراث والتخفي وراء الرمز، و الاستفادة القصوي من التراث في استيلاد نصوص إبداعية جديدة، يكون فيها إضافة إلى هذا التراث لا مجرد الوقوف عنده.

و لعل محاولة جمال الفيطاني الدوية و المستمرة في هذا المجال - مجال أستلهام التراث في أعماله الروائية - توضع إلى أي مدى يؤمن الأديب العربي بتراثه، ويحثه عن وسائل تعبيرية جديدة تلائم طبيعة الواقع الذي يعيشه.

و الروائي الذي يكتب رواية تراثية لا شك أن لديه الصرية الكافية في الإضافة إلى أحداث التاريخ، أو الانتقاء منها حتى يتسنى له تسبير أحداثها و تصاعدها درامياً مع إحكام الحبكة الفنية، و هو في حل من الالتزام الحرفي بأحداث هذا التراث لأنه ليس مؤرخاً و لا محققاً، ولكنه فنان صاحب رؤية و قضية، وليس من مصلحة الفن إلزام الأديب بالحرفية التاريخية، لأن في

ذلك قضاء على الفن والإبداع.

و الذي يقرأ أعمال جمال الفيطاني الروائية يلاحظ ذلك، فقد التزم بالخطوط العريضة للتاريخ فقط و أعطى لنفسه قدراً كبيراً من الحرية في التصرف في الأحداث الفرعية مع إضافته لهذا التاريخ، بحيث تصلح هذه الأعمال لأن تكون تعبيراً عن عصرها و في الوقت ذاته تكون تجسيداً للواقع المعيش. و لذلك فقد نجحت روايته «الزيني بركات» في هذا المجال نجاحاً كبيراً إذ اعتبرها كثير من النقاد إيذاناً بدخول الرواية العربية مرحلة جديدة على مستوى المضمون وكذلك على مستوى المشكل.

و قد أوضحت الدراسة قدرة الرواية التراثية على التعبير عن قضايا المجتمع السياسية و مختلف الموضوعات الأخرى بحرية اكبر من الرواية الواقعية التي تلجأ إلى اعتماد التسجيل الدقيق والرصد المباشر لحركة المجتمع، و لعل السبب الذي أتاح للرواية التاريخية و التراثية ذلك هو قدرتها على المراوغة و الإيهام بأنها تدور في الماضى البعيد: مع أن الواقع المعيش هو المعنى بها المقام الأول، فالروائي الذي يستلهم التاريخ تكون إحدى عينيه على التجربة التاريخية و الأخرى على الواقع المعيش أثناء كتابته.

و كذلك فقد توصلت الدراسة إلى أن بعض الكتاب و من

بينهم جمال الغيطانى كانوا يحاكون اللغة التراثية فى أعمالهم الروائية، وذلك إصعاناً منهم فى خلق التراثية فى أعمالهم المضمون تراثياً و لكن أيضاً ينبغى أن يكون المضمون تراثياً و لكن أيضاً ينبغى أن يكون الشكل دالاً على هذا المضمون، و جمال الغيطانى إضافة إلى ذلك، دائم البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية يختلف عن الشكل المألوف و السائد. و لذلك فهو مرة ينتقى الأخبار التاريخية و أخرى الرسالة الصوفية أو الرسالة المخوانية، أو وصف الأرض الجفرافي، و قد أتقن جمال الغيطانى التوصل إلى جعل رواياته تخلق انطباعاً بأنها تجمع فى الموقف نفسه ما بين التقليدية و العصرية.

و ينبخى أن يلاحظ أنه ليس بوسع كل الروائيدين الذين يستلهمون التراث أن يحققوا هذا الانسجام على مستوى الشكل و المضمون، بين أعمالهم الروائية المستحدة من التراث و بين هذا التراث، و لكن هذا الانسجام و هذا الربط بين الماضى و الحاضر يتحقق للكاتب المتمرس في هذا المجال و الذي لديه قدر من الضرة و طول الأناة في التعامل مع هذا التراث، بحيث يسرط الكاتب على أسلوبه دون الوقوع في أسر الماضى.

و فد أسنات الدراسة عن حقيقة هامة تتعلق بتراثنا العربي، وهي كينا راز ! بتراثنا العربي بشكل إيجابي و فعال؟! و لعل الارتباط الحقيقى و الفعال بالترأث لا يتوقف عند مجرد اجترار هذا التراث والتغنى بالحضارة العربية، بل إن الارتباط الذى على هذه الصورة يكون ضاراً بالتراث و المعاصرة على حد سواء، و يصبح ارتباطاً سلبياً لا يسهم في رقى الأمة و نهضتها.

و بدلاً من التغنى بأمجاد الأجداد، يجب أن يتفاعل الأديب مع ما أنتجه هؤلاء الأجداد، و ذلك عن طريق إحيائه و محاكاته و إعادة إنتاجه و صبياغته من جديد، و بذلك يحدث التواصل بين الأجيال، وتقوى الصلة بين الماضى و الحاضر.

وقد توصلت الدراسة كذلك إلى أن اللغة عند جمال الغيطاني أصبحت بطلاً رئيسياً من أبطال العمل الأدبى، إذ تتشكل اللغة حسب طبيعة التجربة الأدبية، لدرجة تشعرك أنك في محراب التصوف التاريخ عندما يكتب رواية تاريخية، و في محراب التصوف عندما يكتب رواية تستلهم التراث الصوفي، وقد استطاع جمال الفيطاني أن يمزج بين اللغة التراثية العتيقة و بين اللغة المعاصرة مزجاً لا تشعر معه بتفاوت كبير بين مستويات اللغة.

و من الجدير بالتسجيل و الملاحظة أن أديبين كبيرين، هما نجيب محفوظ و الدكتور نجيب الكيلاني، كانا من الرواد الأوائل في استلهام التاريخ، حيث اعتمد كلاهما على المصادر التاريضية والتراثية المختلفة دون الالتزام بالنقل الحرفى، و أخذ كل منهما الإطار العام للتاريخ و أضاف إليه أحداثاً درامية أخرى، و مع ريادتهما في هذا المجال إلا أن الملاحظ أنهما كتبا أعمالهما الروائية التراثية بلغة معاصرة تنتمي إلى العصر الحديث.

فالصور و الأخيلة و الاستعارات التي يستعملها نجيب محفوظ لا تنتمي إلى العصر الذي يكتب عنه، و ذلك على العكس تماماً من جمال الفيطاني الذي آثر أن يكتب بلغة تراثية عتيقة.

و لعل هذه الميزة – ميزة التنوع الأسلوبي – هي أهم ما يتميز به جمال الغيطاني عن سائر الأدباء و الكتاب، إذ لديه مقدرة كبيرة على تطويع اللغة التجرية الأدبية.

قائمة المصادر و المراجع

أولاً: المصادر

- ۱- جمال الفيطاني التجليات الجزء الأول دار المستقبل العربي
 طبعة أولى ۱۹۸۳م
- ۲- جمال الغیطانی التجایات/الجزء الثانی دار المستقبل
 العربی طبعة أولی سنة ۱۹۸۵م
- ٣- جمال الغيطانى وقائع حارة الزعفرانى مطابع شركة
 تريكرومى الطباعة ١٩٨٥
- ٤- جمال الغيطائي رسالة في الصبابة و الوجد دار الشروق طبعة أولى ١٩٨٩
- هـمال الغيطاني ـ التجليات/ الأسفار الثلاثة دار الشروق طبعة أولى ۱۹۹۰
- ٦- جمال الغيطاني الأعمال القصصية الكاملة/ المجلد الثاني
 الهنية المصرية العامة للكتاب الطبعة الأولى ١٩٩١م
- ٧- جمال الفيطاني ـ أسفار الأسفار دار سعاد الصباح الطبعة
 الأولى ١٩٩٢
- ٨- جـمال الفيطاني ـ شطح المدينة دار الشروق طبعة أولى
 ١٩٩٢م

- ٩- جمال الغيطاني الزيني بركات الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م
- ١٠ جمال الفيطاني ـ الزويل الهيئة المصرية العامة الكتاب ط
 ١٩٩٣م
- ١١- جمال الغيطاني الأعمال القصصية الكاملة/ المجلد الثالث الهيئة العامة للكتاب/ الطبعة الأولى ١٩٩٣م
- ١٢ جمال الفيطاني مقون الأهرام دار شرقيات النشر و التوزيع الطبعة الأولى ١٩٩٤م
 - ١٣- جورجي زيدان صلاح الدين الأيوبي دار الهلال ١٩٨٤م
 - ١٤- جورجي زيدان ـ فتح الأنداس دار الهلال ١٩٨٤م
- ه\-ُ عبد الحميد جودة السجار ـُ الهُجِرة دار مصر الطُّبَاعة . 197
- ١٦ د. نجيب الكياناني لمحات من حياتي/ الجزء الأول مؤسسة الرسالة - الطبعة الأولى - ١٩٨٥م
 - ١٧- نجيب محفوظ ـ أولاد حارتنا دار الآداب بيروت ١٩٦٧م

ثانياً: المراجع:

۱۸ - د. إبراهيم بسيوني - لطائف الإشارات الجزء الأول دار
 الكاتب العربي للطباعة و النشر بالقاهرة - طبعة أولى

۱۹ - د. إبراهيم بسيونى - نشئة التصوف الإسلامى دار.
 المعارف ۱۹۹۹م

 ٢٠ ابن إياس ـ بدائم الزهور في وقائع الدهور ج «٤» الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤م

٢١- ابن إياس ـ بدائم الزهور في وقائم الدهور جه الهيئة
 العامة للكتاب ١٩٨٤م

٢٢ - ابن خليون ـ المقدمة دار الشعب بيون تاريخ النشر

٢٣- ابن قيم الجوزية - الفوائد المشوق إلى علوم القرآن و علم السان مكتبة المتنبى بالقاهرة

٢٤- ابن منظور ـ اسان العرب دار المعارف

٢٥ د. أبو الوضا الغنيمي التضتازاني - مدخل إلى التصوف الإسلامي دار الثقافة للطباعة و النشر ١٩٧٤

٢٦- أحمد محمد عطية - أصوات جنيدة في الرواية العربية
 الهنة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٧م

 ٢٧ أحمد محمد عطية - الرواية السياسية - دراسة في الرواية السياسية العربية/ مكتبة مدبولي بدون تاريخ طبعة ۲۸ - د. أحـمـد هيكل ـ تطور الأدب الحديث في مـصـر دار
 المعارف - الطبعة الثالثة ۱۹۷۸

۲۹ - د. أحمد هيكل - دراسات أدبية دار المعارف الطبعة الأولى
 ۱۹۸۰

۳۰ بشیر القمری ـ شعریة النص لاروائی شرکة البیادر للنشر
 و الترزیم طبعة أرای ۱۹۹۱

 ۲۱ - تيرى إيجلتون الماركسية و النقد الأدبى ت د. جابر عصفور قصول - العدد الثالث المجلد الخامس ۱۹۸٥م

٣٢- د. ثناء أنس الوجود _ مقدمة و دراسة لرواية صلاح الدين الأيوبي دار الهلال ١٩٨٤م

٣٣ جائل العشرى - القصة القصيرة من الأزمة إلى القصية
 الفكر المعاصر/ العدد الثاني و الخمسون ١٩٦٩م

٣٤ جـ مـال الغـ يطانى - مـ شكلة الإبداع الروائى عند جـ يل
 الستينيات و السبعينيات

٣٥- جمال الغيطاني - جدلية التناص مجلة ألف العدد الرابع ١٩٨٤م

٣٦- جمال الغيطاني - إشارات إلى معرفة البدايات فصول
 المجلد الحادي عشر العدد الثالث ١٩٩٢م

٣٧- جمال الغيطاني ـ ألف ليلة من الزخرفة و التخطيط فمسول

المجلد الثالث عشر العدد الثاني ١٩٩٤م

٣٨- حسن كامل الملطاوي-المربي- تمهيد في التصوف و أثر الاستاذ الكامل في تربية الروح

٣٩- د. حلمی بدیر - الروایة الجدیدة فی مصدر دار المعارف
 ١٩٨٧م

٤٠ د. حمدى السكوت - مقدمة ارواية «الانقلاب العثماني» لجورجي زيدان

١٤- خالد محمد خالا ـ و الموعد الله دار الجيل الطباعة ١٩٨٢م
 ١٤- د. أ، نيكلسون ـ الصوفية في الإسلام ترجمة نور الدين شربية مكتبة الخانص ١٩٥١م

27 - د. ربيعي محمد على - أثر التراث العربي في الشعر المعاصر دار المعرفة الجامعية ١٩٨٩م

33- سامى خشبة ـ جيل الستينيات فى الرواية العربية فصول
 العدد الثانى المجلد الثانى ١٩٨٢م

ه ٤- سامية أسعد ـ عندما يكتب الروائي التاريخ فصول العدد الثاني المجلد الثاني ١٩٨٧م

۲۱ - د. سعد دعبیس - التیار التراثی فی الشعر العربی الحدیث
 دار الفکر العربی - الطبعة الأولی ۱۹۸۳م

٧٤- سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي المركز الثقافي

العربي- الطبعة الأولى ١٩٨٩م.

۸- سميد يقطين - تحليل الخطاب الروائي المركز الثقافي
 العربي- الطبعة الأولى ١٩٨٩م

 ۹- سعيد يقطين - الرواية و التراث السردى من أجل وعى جديد بالتراث المركز الثقاى العربي - الطبعة الاولى ١٩٩٧م

٥٠ د. سليمان الشطى ـ الرمز و الرمزية في أدب نجيب محفوظ
 المطابع العصرية بالكويت الطبعة الأولى ١٩٧١

٥١- د. سيد حامد النساج - بانوراما الرواية العربية الحديثة دار المعرف الطبعة الأولى ١٩٨٠م

٥٢- د. سيد حامد النساج ـ رحلة التراث العربي دار المعارف -طبعة ثانية ١٩٨٥م

٥٣ سيد قطب في ظلال القرآن دار الشروق الطبعة الثانية
 عشر ١٩٨٢م

 ٥٤ سيزا قاسم - المفارقة في القص العربي المعاصر مجلة فصول المجلد الثاني العدد الثاني ١٩٨٢م

٥٥- السيوطى (جلال الدين) ـ تفسير الجلالين دار المعرفة - بيروت

٥٦- الشريف الجرجاني- التعريقات دار الرشاد ١٩٩١م

٥٧ - د. شفيم السيد ـ اتجاهات الرواية في مصر دار المعارف

471

٥٨- د. شوقى الزهرة ـ أثر السيرة الشعبية في الرواية التاريخية من ١٩٨٤م إلى ١٩٥٠م

 ٩ - د. مسلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية مؤسسة مختار للنشر و الترزيم القاهرة

٣٠- د. صلاح فضل شفرات النص دار الحداثة الطبعة الأولى

١٦- د. مسلاح فضل أساليب السرد في الرواية العربية الهيئة
 العامة لقصور الثقافة يناير ١٩٩٥م

٦٢ د. مسلاح فضل - تجارب في قراءة النص الطبعة الأولى
 ١٩٨٩/٨٨ بنون اسن الناشر

١٣٠ - د. طه وأدى - دارسات في نقد الرواية دار المعارف الطبعة الثالثة ١٩٩٤م

٦٤- د. عائشة عبد الرحمن - تراثنا بين ماض و حاضر دار
 المعارف طبعة ثانية ١٩٩١م

۰۱- د. عاطف جودة نصر ـ الرمز الشعرى عند الصوفية دار الكندى بيروت- الطبعة الأولى ۱۹۸۷م

٦٦- عبد الحفيظ فرغلى - الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى سلطان العاشقين

٦٧- د. عبد الحليم محمود - مقالات في الإسلام و الشيوعية دار

المعاروف ١٩٨٢م

 ٨٠- د. عبد الخالق محمود - مقدمة كتاب اصطلاحات الصوفية الكاشاني دار المعارف - الطبعة الثانية ١٩٨٤م

٦٩- عبد الرحمن أبو عوف - تحولات الرواية العربية كتاب الفد
 الطبعة الأولى ١٩٩٠م

٧٠ عبد السلام الككلى - الزمن الروائي/ جدلية الماضى و
 الماضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات و كتاب
 التجليات مكتبة مدبولي ١٩٩٢م

٧١- عبد السلام هارون ـ التراث العربي

 ٧٧- د. عبد المجيد دياب تحقيق التراث العربي منهجه و تطوره دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٩٣م

٧٢ - د. عبد المحسن طه بدر - تطور الرواية العربية الحديثة في صعر دار المعارف - الطبعة الرابعة ١٩٨٣م

 ٧٤ د. عز الدين إسماعيل الشعر العربى المعاصر قضاياه و ظواهره الفئة و المعنوبة

٧٠ على الجارم و مصطفى أمين - البلاغة الواضيحة دار
 المعارف ١٩٨٤م

۷۱– د. على هيــاقي حـسـين ـ الأدب المنــوقى فى مـصــر دار. المعارف ۱۹۷۱م ۷۷- د. على عشرى زايد استدعاء الشخصيات التاريخية في
 الشعر العربي المعاصر

۷۸ د. غالی شکری - العنقاء الجدیدة - صراع الأجیال فی
 الأدب المعاصر

٧٩ فاروق خورشيد - في الرواية العربية - عصر التجمع دار
 الشروق - الطبعة الثالثة ١٩٨٢

 ٨٠- فاروق عبد القادر - أدب الستينيات - تقييم شامل للموجة الجديدة مجلة الطليعة

۸۱ فاليريا ياكير بيتشنكو ـ الرواية المصرية بعد الستينيات
 مجلة فصول المجلد الثانى عشر العدد الأول

۸۳- فريال غبورى - الرواية و التاريخ مجلة فصول المجلد الثانى
 العدد الثانى ۱۹۸۲

٨٣- د. قاسم عبده قاسم بين الأدب و التاريخ

 ۸۵ - د. قاسم عبده قاسم بالاشتراك مع د. أحمد الهوارى -الرواية التاريخية في الأدب العربي المعاصر

۸۵- القشيرى - الرسالة القشيرية مكتبة مصطفى البابى الطبي/ ١٩٥٩م

۸۱ قمرى البشير ـ صنعة الشكل الروائي مجلة قصول عدد ٢
 المجاد الخامس ١٩٨٥م

۸۷– د. لبیب شقیر ـ تاریخ الفکر الاقتصادی دار نهضة مصر ۱۹۷۷م

۸۸ منمون عبد القادر الصمادي - جمال الغیطانی و التراث
 دراسة في أعماله الروائية

۸۹ محمد بدوی - مغامرة الشكل الروائی مجلة قصول العدد
 الثانی المجلد الثانی ۱۹۸۲م

 ١٠ محمد بدوى - الرواية المديثة في مصر الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٩٣م

 ٩١ - ١٠. محمد حسن عبدالله ـ الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ

٩٢ - لا، محمد حسن عبد الله ـ التراثُ في رؤية معاصرة الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٨م

٩٣ – د. محمد زغلول بسلام ـ الأدب في العنصير الأيوبي دار. المعارف /١٩٨٣م

٩٤ - محمد السيد عيد رسالة في الصبابة والوجد - محاولة روائية في محراب التصوف

٩٥ – د. محمد عبد الرحمن شميب ـ المنتبى بين ناقديه دار المعارف بمصر ١٩٦٤ م

٩٦ - د. محمد عبد الله الشرقاوي - الإيمان مكتبة الزهراء ط

أولى ١٩٨٨

 ٩٧ - محمد مفيد الشوباشى - القصة العربية القديمة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م

۹۸- د. محمود على مكى مقدمة رواية فتح الأندلس لجورجى زيدان دار الهلال ۱۹۸۶م

٩٩- د. مراد عبد الرحمن مبروك ـ العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر

١٠٠ د. مصطفى عبد الفنى - الاتجاه القومى فى الرواية عالم
 المعرفة - عدد رقم ١٨٨٨ أغسطس ١٩٩٤م

١٠١- د. نبيلة إبراهيم-لغة القص في التراث العربي القديم قصول العدد الثاني المجلد الثاني ١٩٨٢م

١٠٣ - د. نصر حامد أبو زيد - فلسفة التأويل- دراسة في تأويل
 القرآن عند محيى الدين بن عربي

١٠٤ وايت منيار - توظيف العنصار الأسطوري في القبصة
 التصرية المعاصرة

ثالثاً: الدوريات:

١٠٥ - الأخبار يوميات الأخبار - محمود أمين العالم ١٠٥/٣/١٧م

١٠٦- إصدارات رابطة الأدب الإسلامي العالمية الأديب الإسلامي نجيب الكيلاني رائد الأدب الإسلامي

١٠٧- ألف مجلة الأدب و النقد - إصدارات الجامعة الأمريكية العدد الرابع/ ١٩٨٤م

١٠٨- الأهرام مع الأيام للدكتورة لطيفة الزيات ٢٦/٤/١٩٦٩م

١٩٠١/ الثقافة ١٨/١٠/١٠١

١١٠- الجمهورية ١/٤/١٩١٠م

١١١- النوحة مجلة الثقافة القطرية العند/ ١١٦- ١٩٨٥م

۱۱۲ - روز اليــوسف مــقــال بعنوان: قــالا عن الفــيطانى ١٩٦٠/٧/٧

١١٣- قصول العدد الثاني المجلد الثاني ١٩٨٢م

١١٤- قصول العدد الثاني المجاد القامس ١٩٨٥م

٥١١- قصول العدد الثاني المجلد الثالث عشر – ١٩٩٤م

١١٦- المجلة العربية العند/ ١٩٠ – ١٩٩٢م

١١٧– الهازل قبرابر/ ١٩٨٨م.

المحتويات

V
۱۳
اُولاً :
ـ الغيطاني كاتباً روائياً ١٥
ـ نشـاته
ـ ثقافته
· ـ أ <u>هِ م</u> اله ربيعان
ٹانیا :۔
ـ مفهوم التراث ۳۷
ـ قيمة استلهام التراث
أبرز من استلهموا التراث في الأعمال الروائية ٢٥
الغصل الأول :
التراث التاريخي في روايات جمال الغيطاني٧١
ـ قيمة استلهام التاريخ
أشكال استلهام التاريخ عند الروائيين ٥٧
ـ تعریف الروایة التاریخیة٧٦

	۔ الزيني بركات محاولة روائية
Α'	تستمد عناصرها من التاريخ
يخ	- أسباب استلهام الغيطاني للتان
ناریخ	- براعة الغيطاني في استلهام الن
٠٠٠٢٠١	ـ الزيني بركات بين المؤرخ والأديم
117	ـ مـحــاكــاة بدائع الزهور
طورة ١٢٥	- استلهام التاريخ الشعبي والأس
	الفصل الثاني :
لغیطانیلغیطانی	التراث الصوفي في روايات جمال ا
179	ـ أهمية التراث الصوفي
181	14 أشتقاق لفظ المسوفية
187 731	 اللغة والرمز عند الصوفية
١٤٥ ٥٤٢	_ علاقة الأدب بالتصوف
١٥١	ـ الغيطائي والتراث الصوفي
١٥٢ ٢٥١	أولاً: ـ رواية التجليات
١٥٦	ـ التجربة الصوفية في التجليات
يد	_ النزعة الصوفية في شخصية الراو
التجليات ١٦٥	ـ قيمة استلهام التراث الصوفي في
174	ـ رأى النقاد في التجليات
الوجد ٥٧٨	حثانياً: رواية رسالة في الصيابة و

١٨٢	ـ محاكاة النصوص الصوفية
۱۸٥	ـ اللغة الرمـزية في الرواية
۱۸۸	ـ رمز المرأة في الرواية
	الفصل الثالث:
199	التراث وتجاربه الذاتية
۲.۱	م جيل الستينيات والتخفي وراء الرمز
۲.۹	ـ التراث وإسقاطه على الواقع
414	- الغيطاني والقضايا السياسية
414	د بين الدين والسعاسة
222	ـ الحداثة والمعاصرة في رواية الزيني بركات
441	ـ الإسقناط والرمز في الزيني بركات
444	ـ الإسقاط والرمز في التجليات
727	ـ المفارقة بين الماضي والحاضر
459	_ السلام _ الحلم والأمل
	الغصل الرابع :
177	الدراسة الفنية لروايات جمال الغيطاني
777	ـ الرواية العربية والبحث عن شكل جبيد
۸۶۲	ـ خصائص هذا الشكل
۲۷۳	محاولات التأصيل للشكل الروائي الجديد
777	ـ خصائص أسلوب جمال الغيطاني

۲۹۰	- مآخذ على أسلوبه
۲۹٦	. الغيطاني ومواقفه الفكرية
	ـ استلهام التراث بين الغيطاني
٠٠٣	ونجيب محفوظ ونجيب الكيلاني
۳۲٤	ـ خاتهة
" "A	فائمة المصادر والمراجع

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة
أُولًا: مجلة الثقافة الجديدة "شهرية"
أدبية متخصصة تهتم بنشر إبداعات أدباء مصر في
الأقاليم
ثانيا: مُجِلَةِ قطر الندي "نصفٍ شهرية"
تَهتَم بنشَر ثَقَافَة الطِفل وَأُدِب الطَفَل في كل مكان
ثالثا : ساسلة أصوات أدبية "أسبوعية"
تعنى بنشر إبداعات أدباء مصر في القصة والشعر
صحى بصحر إحادث الباد بحراحي الصحة والمصار والرواية.
والروايه. رابعا: س <u>اسلة كتابات نقدية [«]شهرية»</u>
رابعا: هنسته ختابات تفديه عنهرية. تهتم بنشر الدراسات الجادة، كما تواكب حركة
الإبداع المعاصر بالنقد والدراسة والتحليل
<u>خامسا: إبداعات "نصف شهرية"</u>
تهتم بنشّر إبداعات شباب الأدباء دون الخامسة الإثارة
والثَّلاثين
<u>سادسا : سلسلة كتاب الثقافة الجديدة "شهرية"</u>
تتناول حياة أبرز المفكرين، وبيان دورهم في إثراء مورد المفترين المفكرين، وبيان دورهم في إثراء
الواقع الثقافي والأدبي.
<u>"أبعاً: سلسلة مكتبة الشياب "شهرية</u>
تهتم بمناحى التثقيف العام وتبسيط جميع أنواع
المعرفة.
ثامنا: سلسلة كتاب الأدباء "شهرية"
تهتم بتقديم بانورامة كاشفة للواقع الأدبى والثقاف
في كل إقليم على حدة.
<u>تاسعا : سلسلة الكتاب التذكاري "فصلية"</u>
تهتم بنشر الإصدارات الخاصة، ذات الطابع القومي
عاشرا : سلسلة آفاق الترجمة "شهرية"

تعنى بنشر ترجمات للأعمال النقدية والنصوص الإبداعية عن مختلف اللغات الأحنيية <u>حادي عشر : سلسلة الذخائر "شهرية</u> تهتم بنشر وإعادة طبع المؤلفات الأساسية المتعلقة بالتراث. كما تنشر نصوصا محققة لأول مرة . ثاني عشر : سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية تهتم بنشر الموضوعات المتعلقة بالأدب الشعبي، والفولكلور العربى عبركل العصور. ثالث عشر : سلسلة الفلسفة والعلم "فصلية" : تهتم بنشر الكتابات العلمية والفلسفية، ومحاولة تبسيطها لتصبح في متناول الجميع <u>رابع عشر : سلسلة آفاة المسرح : "فصلية"</u> تهتم بإبراز تجليات النشاط المسرحي في كل أنحاء الوطن <u>خامس عشر : سلسلة كتاب قطر الندي "أسبوعية"</u> تهتم بتثقيف الطفل المصرى والعربى عبر ما تنشره من نصوص أدبية وعلمية وثقافية. سادس عشر: "سلسلة السير والحكابات الشعيبة تعنى بنشر وإصدار السير والحكايات والملاحم الشعبية التي أسهمت في تربية الوجدان المصري والعربى سابع عشر: "سلسلة آفاة، الكتابة

ميدر من هذه السلسلة

١ – أمل دنقل كلمة تقهر الموت د. سيد البحراوي
٧- حوال مع هؤلاء٢- حوال مع هؤلاء
٣- نجيب محفوظ والسيئما سمير قريد
٤التراث في مسرح عبدالرحمن الشرقاوي محمد السيد عيد
٥- عن يوسف إدريسمسن عيد
٦- الذكرى المئوية لميلاد الدكتور زكى مبارك تقديم : شكرى عياد
٧-الذكرى المئوية لميلاد الموسيقار سيد درويش مجموعة من الكتاب
٨- عبدالحليم المصرى : شاعر الوطنية والشباب
٩- نجيب محقوظ: الطريق والصدى د. على شلش
١٠- برج البلابلُ (مختارات من شعر فؤاد حداد)خيرى شلبي
١١-بېليوجرافيا الرواية١٠
١٢- سعد الدين وهية : كاتب مصر المحروسةإعداد : إيراهيم عبدالمجيد
١٣-مسرح عبدالرحمن الشرقاوي١٢
١٤- يوسف الشاروني وعالمه القصصى د. نعيم عطية
ه١٠ إشاءات ٤. جابر عصفور
١٦-الحمد أمينمجموعة من الكتاب
١٧ _ قراش البحر (أشعار صيئية) ترجمة : بدر توقيق
۱۸ – اسلامیات نجیب محفق محمد حسن عبدالله
١٩ - بيوان : ابراهيم حسن شحاته البخاري أحمد ابراهيم البخاري

	١ - تسائم الصبا
	٢ – أيام تليفزيونية
محمد ابراهيم أبق سنة	١ – مختارات أبو سنة١
رجاء النقاش	١ – المراغى حياته وأفكاره
الخمسين ، تقديم حسين مهران	١ – محمد مصطفى المراغي في ذكراه
خیری شلبی	٧ – غذاء الملكة
د. أحمد السيد عوضين	" – في عالم المازني
محمد جبريل	١ – قراءة في شخصيات مصرية
مسین عید	١ – فتحى غانم١
عماد الحيني	١ – خطاب الهزائم
سامی مهران	١ – الديمقراطية والبرلمان
مجموعة مؤافين	٧- بيـرم التونسي في ذكـراه
مختارات	۱- قىۋاد ھىداد
د، مصطفى عبد الغنى	 ١ - عنصر المكان في شعر أبو سنة
محمد الشاقعي	١ – أيطال السويس
د، عبد الحميد ابراهيم	۱ – شواهد ومشاهد۰۰۰
محمد مستجاب	١ – چېر الغاطر
حسين حمودة	١ – شدو الطائر١
د. محمد هسین هیکل	١ – الفكر القومي
سعدي يوسف	۱ – اربع هـرکنات
	: – عصير الشخصية

٤١ – احسبان عبد ا لق دوس ع
٤٢ – مختارات
٤٣ – يجيي حقى «صحوة».
£2 – ر طة ش اعر
ة ٤ – فيلسوف العرب والمعلم
عيصتاا قالس – ٤٦
٤٧ – على عبد الرازق
٤٨ – محمود أمين العالم
٤٩ – المغامرة الإبداعية

رقم الايداع : ۹۷/۸۹۲۳ الترقيم النولى : I.S.B.N. 977-235-863-8

شركة الأمل للطباعة والنشر ت: ٩٠٠٤٠٩٦

إن جمال الغيطاني هو أكثر أدباء جيله اهتماماً باستلهام التراث، فهو لم يستلهم التراث، فهو لم يستلهم التراث في رواية أو روايتين، كما فعل بعض الروائيين، ولكنه على مدى تاريخه الأدبي، مننذ إصداره لأول مجموعة قصصية «أورق شاب عاش منذ ألف عام، وحدتى آخر رواياته صدوراً «متون الأهرام، وهو يتمثل التراث ويحاكيه، وتتعدد صور المحاكاة والاستلهام عنده إلى درجة يمكن اعتباره معها نموذجاً يمثل هذا التيار التراثي في الرواية العربية.



شركة الأما للطب